二十世纪英国文学

【小说研究】

张中载 著

河南大学出版社

责任编辑　薛巧玲
责任校对　晓　雪
封面设计　王四明
版式设计　龙玉明



ISBN 7-81041-822-X/I·170
定价：26.00元

I561.074
Z259





图书在版编目(CIP)数据

二十世纪英国文学:小说研究/张中载著.一开封:河南大学出版社,2001.3
ISBN 7-81041-822-X

Ⅰ.二…　Ⅱ.张…　Ⅲ.小说—文学研究—英国—现代　Ⅳ.I561.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 25699 号

责任编辑:薛巧玲
责任校对:晓　雪
封面设计:王四朋
版式设计:龙玉明

出版:河南大学出版社
　　河南省开封市明伦街 85 号　(475001)
　　0378—2865100
发行:河南省新华书店
印刷:河南省瑞光印务股份有限公司
开本:850×1168　1/32
版次:2001 年 5 月第 1 版　印次:2001 年 5 月第 1 次
字数:332 千字　印张:14.25
印数:1—2000 册　定价:26.00 元

前言

这部书的对象是大学中文系和外文系攻读外国文学专业的本科生和研究生以及外国文学爱好者，尤其是英国文学爱好者。

英国文学是我国人民喜爱的。早在一个半世纪前的1856年，即清咸丰六年，莎士比亚（当时译为“舌克斯华”）这个名字就通过英国传教士慕维廉的《大英国志》传到了我国。1929年莎剧首次在中国舞台上演。到了20世纪80年代，我国不少地方戏和京剧开始移植莎翁的戏剧，在移植中进行了改编。

建国前的我国读者最熟悉的外国作品之一是科南道尔写的侦探小说。福尔摩斯这个神通广大的人物是众多中学生和大学生崇拜的。如今，伊恩·弗莱明推出的詹姆斯·邦德小说“007”系列又让青年人喜爱若狂。

当然，在我国享有盛誉的英国作家还很多，例如狄更斯、哈代、雪莱、拜伦、彭斯等。

但是，令当今我国青年人大惑不解的是：至少在20世纪80年代前，生活在20世纪的我国读者对20世纪的英国作家

及其作品却所知甚少。我国大学外文系的英国文学课讲乔叟、弥尔顿、莎士比亚、笛福、菲尔丁、理查德逊，讲到19世纪就打住了。于是，在一个时期，20世纪英国作家和作品多少成了我国外国文学教学与研究中的一个空白。

造成这一局面的原因是，在建国后的30年间，我们偏重介绍、翻译苏俄文学和西方左派文学；对西方现、当代文学，因视其为“资产阶级的文学艺术”，多有批判，少有推荐、翻译或全面正确评介。

如果说五四运动后是20世纪我国引进外国文学的第一次高潮，那么，第二次高潮则发生在80年代*。我国历史上一个罕见的文学艺术繁荣时期的到来触发了引进外国文学的第二次高潮。五四运动后，当时我国引进的外国文学大多是20世纪前世界经典著作，尤其是西方自古希腊、罗马后的西方经典著作。而在20世纪80年代始引进的则主要是西方现、当代文学作品和战后各种流派的文论。如果说80年代前我国引进西方文学的态度可以称之为“厚古薄今”，那么，80年代后，则正好是反其道而行之：“厚今薄古”。因为我们需要了解当代的西方，而不仅是过去的西方。

其实，生活在20世纪的西方人也更看重20世纪的西方文学。在人类跨人新世纪、新千年之时，西方许多国家的文化界纷纷推出对世界百年文化精品的评选：“20世纪最佳文学作品”、“20世纪最佳影片”等。人选的名单有一点值得注意：西方人在评选世界百年文化精品时仍然摆脱不了“欧洲文化中心”或“欧美文化中心”和“白人优秀”的意识。

仅举一例。

---

* 本书凡是未提到世纪的年代均指20世纪的年代。

英国水石书店在2000年来临前向47名文学批评家和作家发出评选邀请函，请他们从20世纪以及20世纪前任何世纪创作的小说中，为今后100年评选出10部文学名著。英、美的许多出版机构也各自推出“20世纪世界百部文学名著”。不谋而合的是，他们几乎都把詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》放在榜首。水石书店为今后100年评选的10部精品都是欧美白人的著作：马塞尔·普鲁斯特的《追忆似水年华》、斯科特·菲茨杰拉德的《伟大的盖茨比》、弗吉尼亚·伍尔夫的《到灯塔去》、乔治·奥威尔的《1984年》……

在水石书店的《时间的考验》排名表中，现代派作家（如劳伦斯、海明威、福克纳）的作品（20世纪的作品）都排在18世纪作家乔纳森·斯威夫特和19世纪作家查尔斯·狄更斯的作品之前。

对我们这些读外国文学的人说来，这里至少有三个问题可以讨论：

一、“百年文学精品”大多出于欧美白人之手是否公平、合理？是否有傲慢与偏见？

二、20世纪上半叶的西方文学名著是否比过去的名著更有文学价值？是否比20世纪下半叶的名著更有文学价值？

三、乔伊斯这部《尤利西斯》晦涩难懂，就连攻读英国文学的英、美大学生也必须耐着性子以极大的毅力才能把它读完，读完后也常常是莫名其妙。普通读者更是难有兴致去领略它那独特的风采。这样的名著排在榜首是何缘由？

我想，我国的大学生、研究生在阅读、讨论外国文学时，能提出自己的看法，不盲目地崇拜权威，不人云亦云，是十分重要的。

这本书希望达到两个目的：为读者提供一个20世纪英国

小说的概貌;为大学生、研究生提供一点阅读、评论英国小说的例子。

书的内容分两大部分。

第一部分评介20世纪前30年英国文学中一段辉煌时期——现代主义小说;第二部分评介二战后的英国当代小说。

20世纪前30年活跃在英国文坛上的不光是一批现代派作家,还有一大批非现代派作家,如J·B·普里斯特利、C·P·斯诺、伊夫林·沃、奥尔德斯·赫胥黎、安东尼·鲍威尔、乔治·奥威尔、乔伊斯·卡里、克利斯多弗·伊舍伍德、L·P·哈特利、伊丽莎白·鲍温、艾维·康普顿·伯内特、格雷厄姆·格林、亨利·格林等。当时,他们还是血气方刚、喜爱新事物、新观念的青年人,却也不屑于追随新潮,去写现代派小说。他们仍以传统的写实主义手法进行创作,并以他们的佳作在英国文坛占据显赫的位置。他们中的大多数在战后仍以不衰的精力推出一部部好作品。所以,把他们放在第二部分评介。

在20世纪前30年的英国文坛,异军突起的自然是那批现代派作家。他们向传统挑战,全身洋溢着在文学艺术领域开辟新天地的激情。他们是时代的产物,又以他们的作品创造了一个文学艺术新时代。西方文化界在评选20世纪文学精品时,把现代主义作品放在突出的位置,并预言它们还将独领风骚上百年。

不少英、美批评家,尤其是美国批评家,对战后英国小说颇多微词。美国批评家在高度评价战后美国文学的同时毫不含糊地贬低英国文学。二战后的美国文人有一种把"欧洲文化中心"转变为"美国文化中心"的渴求。

在刚刚进入21世纪的今天,回头仔细看看已延续了半个多世纪的英国当代小说,你会发觉它的丰富多彩。"福利国

家”时期的英国为何造就了一批“愤怒的青年”作家？昔日中下层阶级的青年上了大学，大学毕业后进入中产阶级，生活好多了，为什么还“愤怒”？在社会改革的新时期，为何把英国小说从现代主义拨回到传统的写实主义？他们并未创造什么惊世骇俗之作，但是他们形成了一个文学群体，造就了一种文学气候。

流行艺术、摇滚音乐、“甲壳虫乐队”、实验性小说使20世纪60年代的英国文化别具特色，使人想起20年代现代主义浪潮下的文学艺术。不同的是，60年代的英国文化有浓重的享乐主义色彩。从60年代到70年代，约翰·福尔斯、安杰拉·卡特、B·S·约翰逊等作家写出了一部部令人耳目一新的实验性小说。60年代可以说是战后英国小说最富有活力和创造性的十年。70年代虽相对沉寂，但实验性创作的势头未减。到了80年代，新的实验浪潮一直把英国小说涌向新世纪。金斯利·艾米斯的儿子马丁·艾米斯在叙事技巧上大胆创新，在内容上毫无顾忌地写性问题。

从80年代开始，一股不小的重写风在英国文坛兴起，或改写，或戏拟，或模仿，或杂集经典作品。这种重写并非始于80年代。战后一部著名的重写小说是威廉·戈尔丁的《蝇王》（1954），它颠覆了19世纪著名小说家R·M·巴兰坦的名著《珊瑚岛》（1857）。被许多英国作家和批评家誉为英国当代最有才华的女作家安杰拉·卡特更是这一重写新潮中的先锋人物。她的《血淋淋的卧室》、《与狼为伴》改写了流传已久的经典童话，用女性主义思想颠覆了17世纪法国作家夏尔·佩罗所写的童话《小红斗篷》。另一位当代英国女作家埃玛·坦南特从80至90年代重写斯蒂文森和哈代的小说，还为奥斯汀的《傲慢与偏见》写了续本《彭伯里庄园》（1993）。休·罗

改写了狄更斯的作品。

哥特式小说又流行起来。安杰拉·卡特、缪里尔·斯帕克等女作家似乎继承了写哥特式小说《弗兰肯斯坦》的玛丽·雪莱的兴趣,热衷于哥特式小说的创作。

科幻小说在科技发达的时代自然应运而生。但是新的科幻小说所写的并非超脱尘世的虚无世界。不少作家用科幻小说来探讨、抨击当今的社会和政治。

又是一位女作家,多丽丝·莱辛自1979年起一反常态写起了太空小说《南船座中的老人星:档案》。她写的科幻小说有别于一般的科幻小说,颇似威廉·莫里斯的作品,描写人类的希望和灾难。

说来奇怪,活人开始热衷于写死亡和死人。

缪里尔·斯帕克、贝里尔·班布里奇、玛格丽特·德莱布尔这批女作家,文坛新秀伊恩·麦克尤恩、马丁·艾米斯,以及威廉·特雷弗、马尔科姆·布拉德伯里等都不同程度地对死亡这一主题产生了兴趣。

通俗性小说走俏。像伊恩·弗莱明所写的詹姆斯·邦德这类侦探小说在60年代初还被视为非文学,没有资格进入"庄严"的文学殿堂。到了80年代,文学家和批评家终于不得不承认这类通俗性小说也是文学的一部分。美国的一些大学的英语系甚至用詹姆斯·邦德小说作文本分析。詹姆斯·邦德小说被拍成电影后,风靡西方世界。1986年,英国各图书馆联合评出一百本读者最喜爱的文学作品。结果,迪克·弗朗西斯一人的侦探小说就占去六部。伊恩·弗莱明、迪克·弗朗西斯、菲利斯·多罗西、詹姆斯·怀特、约翰·勒卡里、鲁思·伦德尔都是80年代在英、美大受欢迎的作家。

80年代的侦探小说反映国与国之间,尤其是昔日两个超

级大国之间的间谍战、国际黑社会组织的内幕和重大政治事件，有浓重的政治寓意，其内容和题材已大大超越当年柯南道尔和克里斯蒂的推理小说。

像格雷厄姆·斯威夫特、罗斯·特里曼、威廉·特雷弗、伊恩·麦克尤恩、埃玛·坦南特在题材和技巧上的创新把梦幻、荒诞、黑色幽默和现实融为一体，创造了一个虚虚实实、可笑可悲的世界。例如伊恩·麦克尤恩的小说《陌生人的安慰》(1981)把梦幻转化为现实，而现实又如同虚幻，使梦境与现实、真实与虚构难分难辨。

这批年轻作家在创造一种新的写作风格。戴维·洛奇高度评价这种新趋势。

还有所谓"学院派小说"，即以大学生活为背景的小说。50年代，金斯利·艾米斯的《幸运的吉姆》也许是战后英国第一部著名的写大学生活的小说。那时写校园生活的作家还不多，到了80年代，写校园小说的作家几乎形成了一个小小的群体。著名作家马尔科姆·布拉德伯里的《兑换率》(1982)、戴维·洛奇的《小天地》(1985)、《美好的工作》(1988)都堪称佳作。

从80年代开始，一个英国文学史上前所未有的现象是一批少数民族小说家在文坛异军突起。80年代伊始，英籍印度裔作家塞尔曼·拉什迪就一鸣惊人，以其《子夜出生的孩子》(1981)轰动英国文坛。1983年出版的《耻辱》有浓重的超现实主义色彩。而1988年问世的《撒旦诗篇》更是成了全球人人议论的大新闻。由于该书亵渎伊斯兰教，伊朗宗教领袖下令悬巨赏杀死作者拉什迪。拉什迪不得不东藏西躲，而英国政府为了保护拉什迪，每年竟然耗资1000万英镑。直到拉什迪最后在美国定居，英国警方才松了一口气，同时也为每年可

以减少巨额开支而欣喜不已。

《子夜出生的孩子》出版后的第二年，从香港移居英国的华裔女作家蒂摩西·牟继《猴王》(1978)后出版了《糖醋》(1982)和《一片孤岛》(1986)，使英国人看到了侨居英国的中国人的生活场景和华人文化。

日本裔英国作家石黑一雄是另一个在英国享有盛誉的亚裔作家。他写的《苍白的丘陵》(1982)和《浮世中的艺术家》(1986)充溢着东方情调和日本特色，给英国小说增添了不少异国风采。1989年出版的《盛事遗踪》写英国的人和事，获当年的布克奖。这说明，石黑一雄无论是写日本还是写英国，都得心应手。他是备受英国人喜爱的作家。

特立尼达出生的英籍作家V·S·奈保尔被批评家乔治·斯坦纳誉为当今最杰出的英语小说家之一，继佳作《比斯瓦斯先生的屋子》(1961)之后，在1981年出版了《信仰者之间》。

不能忽略的另一点是战后涌现了那么多出色的女作家。环顾西方各国，自19世纪初至20世纪末，还很难找到另一个国家能为拥有如此众多的杰出的女作家深感自豪。

以上种种说明，贬低英国战后小说是没有根据的。

把20世纪前30年的现代主义小说誉为英国小说史上的一个高峰无可厚非。把战后的英国小说贬为"平淡无奇"则显悖谬。文学艺术不同于自然科学和工业产品，后者总是随着科学技术的发展越来越先进，文学艺术则并非全然如此。一个国家或民族有一个国家或民族的文学艺术，一个时代有一个时代的文学艺术。它们用不同的语言，不同的方式，不同的审美标准，反映不同国家、民族和时代的风云变幻和感情、智慧。审美标准既有相同性，也有差异性。若让我们中国人来评选西方20世纪文学精品，我料想乔伊斯的《尤利西斯》

不会名列榜首。谁会去青睐一部几乎谁也看不懂、谁也无耐心把它读完的小说?

要评说一个时代和另一个时代的文学艺术孰优孰劣,实在是件难事。就像评论音乐,你就不能说现代主义音乐家斯特拉夫斯基和德彪西的作品比贝多芬和莫扎特的作品“先进”或优秀,也不能说贝多芬和莫扎特的作品比巴赫的乐曲高明。

因此,在评论20世纪英国小说时,要看到战前现代主义小说和战后这半个多世纪的小说各有千秋。英国现代主义小说的鼎盛期其实在20年代末西方资本主义经济大萧条开始时就已经走向衰落。大萧条过去后不久又爆发了西班牙内战(一场民主共和反法西斯的战争),接着是希特勒上台,然后是第二次世界大战。这些重大的政治事件要求人们关注政治、社会,关注剧烈震荡的客观世界,而不是微妙的内心世界。从时间的角度看,现代主义小说在英国独领风骚的岁月不算长。因此,关于丰富多彩的战后小说在本书中就占据了较多的篇幅,也想借此纠正某些西方批评家的观点:20世纪的英国小说值得载人史册的只有现代派小说。再者,要了解英国当代的社会与文化,战后小说是一面更好的镜子。

本书的内容点面结合。每一部分先用若干文章对一个时期的政治、经济、文化和小说作一个概貌性的评述,以提供这一时期小说产生的社会、文化背景。然后是对小说的评介和分析。例如讲现代主义小说的第一部分就从“现代主义在欧洲兴起”、“现代主义在英国兴起”、“现代主义小说的特点”这三篇文章说起。

第二部分关于当代英国小说的文章有的是新写的,有的已收入《英国二十世纪文学史》和《当代英国文学论文集》。

已发表过的文章有的也作了补充和修改。

本书无意对20世纪的英国名家和名著作全面评介,它毕竟不是--部20世纪英国小说史。20世纪的英国小说浩如烟海,即便是一部20世纪英国小说史也难把一百年的名家名著一一收入。我只选了一些有代表性的作家和作品。80年代初,我开始在北京外国语大学英语系为研究生讲授"英国现代主义小说"和"英国当代小说"。80年代后期至90年代初,我又在美国麻州大学英语系讲授"英国20世纪小说"。这本书也可以说是20年来对20世纪英国小说教学与研究的一个记录。我对90年代的小说只粗读若干,研究不够,也就不敢妄加评论。可见,这部书的欠缺是明显的,还望读者多多指正。

张中载

2001年1月

目　录

前　言 …………………………………………………… (1)

百年一瞥 ………………………………………………… (1)

第一部分　二战前

一　现代主义在欧洲兴起 ………………………… (9)

二　现代主义在英国兴起 ………………………… (20)

三　现代主义小说的特点 ………………………… (30)

四　传记文学与《青年艺术家的肖像》 ………… (40)

五　《青年艺术家的肖像》的叙述技巧和象征手法 ……………………………………………… (49)

六　《吉姆爷》的形式技巧 ………………………… (58)

七　《到灯塔去》:一幅有声的画 ………………… (70)

八　《印度之行》不和谐的双声:反殖民主义与殖民主义话语 ……………………………………… (82)

九　文化研究中的《印度之行》 ………………… (94)

十　独特的劳伦斯,独特的《虹》 ……………… (107)

十一　《查泰莱夫人的情人》是色情小说吗? ……………………………………………… (118)

第二部分　二战后

十二　“福利国家”时期的英国小说 ……………… (137)
十三　50年代那批“愤怒的青年” ………………… (150)
十四　传统与反传统 ……………………………… (159)
十五　60、70年代的英国小说 …………………… (188)
十六　80、90年代的英国小说 …………………… (204)
十七　笑文化的颠覆性和英国社会转型期的笑文化 ……………………………………… (224)
十八　伯吉斯的佳作《九十九本佳作》 ………… (236)
十九　格雷厄姆·格林及其作品 ………………… (241)
二十　英国人喜欢《幸运的吉姆》 ……………… (269)
二十一　一部反文化小说
——《幸运的吉姆》……………………… (280)
二十二　穷汉子说：“不”
——《那种莫名的感情》 ……………… (286)
二十三　《蝇王》的哲学寓意………………………… (300)
二十四　工人写工人
——西里托的《星期六晚上和星期日上午》 …………………………………… (312)
二十五　多丽丝·莱辛与《第五个孩子》………… (325)
二十六　评乔治·奥威尔的《1984年》…………… (336)
二十七　后现代主义及约翰·福尔斯 …………… (348)
二十八　从后现代主义小说《法国中尉的女人》看作者与人物的对话以及对话所体现的民主平等精神 …………………………………… (364)
二十九　《瀑布》——德莱布尔的实验性小说 … (372)
三十　爱情与死亡的拼贴画

——D·M·托马斯的《白色旅馆》…………（387）
三十一　话说安杰拉·卡特…………（393）
三十二　纳丁·戈迪默与《自然变异》…………（416）
三十三　拉什迪和《子夜出生的孩子》…………（427）
三十四　V·S·奈保尔的《比斯瓦斯先生的屋子》
…………（435）

百年一瞥

在欢庆新世纪、新千年来临时，那“世纪末”、“世界末日”的哀叹和惊慌就愈显庸人自扰了。乔治·奥威尔的《1984 年》(1949)也曾经让一些西方人着实寝食不安了好些日子。临近 1984 年，他们才松了一口气。一本薄薄的小说成功地制造了紧张和警示，牵动了千万人的心。

当敏锐的文人发出危言耸听的吼声时，英国工人照样乐呵呵地上小酒店(pub)喝啤酒，法国农民照样喜洋洋地摘葡萄。他们嘲笑文人杞人忧天。

曾几何时，有人说“上帝死了”，“小说死了”。但是，人们照样信仰上帝，人们照样创作小说，读小说。到了 20 世纪末，这世上的书越印越多，日报和晚报越来越厚，印刷术越来越先进，出版业越来越发达。有人预言，在 21 世纪，超薄的电脑将取代书本，荧屏上的符号将取代纸上的符号，因此出版业和印刷术将随之衰退。也有可能，但至少在现在还看不到这种革命性变化的迹象。

因此，我们还是可以乐观地总结过去百年的英国文学和小说，乐观地展望 21 世纪的英国文学和小说。

看来,"当代英国小说"将难以世纪之末的2000年作为其终极线。至少,迄今为止,还看不到以此为终极的迹象和论据。

文学时期的划分历来颇多争议。批评家和文学史编写者通常把19世纪与20世纪之交作为英国现代主义时期的始期,以1940年或1941年伍尔夫和乔伊斯去世的年代作为这一时期的终结。文学时期和历史时期的划分本是人为,免不了有武断性。但时期总得有个始末,于是,人们也就会勉强地接受某种文学时期或历史时期的划分。

如果是说20世纪英国小说,2000年则将成为一个终点。如果说"英国当代小说",2000年将难以成为终点。英国当代小说将延续到21世纪,其终极线究竟该划在什么年代,自然得留待21世纪去解决。

现代主义时期作为20世纪英国文学史中最辉煌的时期而载入史册,这多少已成为定论。至少生活在20世纪的人可以作出这样的定论。21世纪的人会怎样评价20世纪的英国小说,我们只能预测。我们正在重新审视18世纪、19世纪的英国经典小说。再过半个世纪,那时的中国人、英国人、美国人如何重新审视20世纪的经典名著,现在谁也说不清。

在英国当代文学正在向21世纪延伸时,要对这一时期的小说或文学来个"盖棺论定"为时尚早。英国当代文学以二战结束为起点,至今已过去半个多世纪。其间名家辈出,百体纷呈,难以一言蔽之。但是,这一时期的两个阶段已有明朗的轮廓:一是二战结束的1945年到50年代末。这是从战前的现代主义反弹回传统的现实主义时期。概括地说,就是从现代主义的抽象、晦涩回到现实主义的通俗明朗;从内心世界的表露转向对急剧变动的外部世界的反映;从醉心于文学形式

与技巧的标新立异回复到对内容的关注；从个人境遇的狭小半径扩展到现实生活的广阔的天地；从眷恋失去的田园生活的感伤主义到反映广泛的社会问题。当然，这只是就一个文学气候的总体而言，是与现代主义相对而言。第二个阶段可从60年代算起，这是英国文学冲破传统主义的束缚，在形式和内容上大胆革新的时期。

对战后的英国小说，美国和英国文人都多有评论。美国人的评价有明显的扬美抑英倾向，英国人则自有一番说法。我国的大学生对英、美各家之说都可以听听，看看，作出自己的评判。以下著作均可一读：美国人弗雷德里克·卡尔的《当代英国小说读者指南》（1959，修订本1962），詹姆斯·金丁的《战后英国小说：新特色与新趋势》（1962），鲁宾·雷比诺维茨的《英国小说反实验：1950—1960》（1967）。英国人的著作有：马尔科姆·布拉德伯里和戴维·帕姆编写的《当代英国小说》（1979），鲍里斯·福特的《新塘鹅英国文学指南》第八卷《当代》（1983），伊丽莎白·厄玛斯的《英国小说中的现实主义和共识》（1983），安东尼·伯吉斯的《九十九本佳作》（1984）和马尔科姆·布拉德伯里的《现代英国小说》（1993）。

马尔科姆·布拉德伯里和戴维·帕姆在《当代英国小说》的序中说了这样一段话：

> 编写这本书的主要目的是对英国当代小说那种不公正的评价、忽视和与此有关的一些传说的挑战。有越来越多的理由足以反驳那种偏执的评价和忽视……当代小说复杂、重要、很有趣味、多姿多彩；从最直接的意义上说，它是“我们的”，因为它努力采用一种贴近我们所生活的世纪的语言、结构、意义和

风格。

显然，这番话是针对美国文人贬低英国而说的，说得还是很有道理的。

马尔科姆·布拉德伯里的《现代英国小说》虽用"现代"一词，却并非只讲英国现代派小说。它讲的是19世纪末至20世纪末的英国百年小说。他用"现代"的广义，泛指我们所生活的20世纪。

从上面列的两类书目可以看出：美国人写的那几部关于英国小说的著作均出版于50年代末和60年代。而英国人写的那几部著作则出版于70年代末、80年代和90年代。依我看，对英国战后小说的发展轨迹的观察期至少要有30年，才能看出个究竟。到了世纪末，我们才有了更多的发言权，对英国当代小说"说三道四"一番。

文学作品需要时间考验，对任何作家和作品都难"盖棺论定"，因为不同时代有不同的审美观、价值观和诠释方法。20世纪前30年涌现的那一批现代派作家和他们的作品已经在文坛占据了显赫的位置。起初是涓涓细流，终于殊途同归地汇合成气势恢宏的现代主义文学新潮流。战后的英国小说曾因与现代派小说"相形见绌"而备受冷落。现在已经可以看清楚，两者各有千秋，不好说孰优孰劣。两者之间的可比性也值得怀疑。去比较唐诗宋词孰优孰劣，是没有必要的，各有各的风采。现代派作家以其反传统的态度和革新的手法创造了英国文学史上一个辉煌的时期，而战后的小说在题材、体裁、叙述技巧、形式、内容等诸多方面都比现代派小说更丰富多彩。那是在一个世界发生了重大变化的环境中产生的多元化的小说。

由于英国当代小说正在延伸至21世纪，许多在世的作家正在写作，还有发展，在写作手法和风格等方面都可能有变化，对他们作出全面的评价是不容易的。

我在想：一百年后的未来人如果也像我们这样评选21世纪英国文学精品，或者评选20世纪英国文学精品，他们会开出一个什么样的名单，他们会在二战后的英国小说中挑选哪些佳作？我相信他们会看到英国战后小说（我们当代人称之为“英国当代小说”）的终极点，因此也就比我们更有资格对这一时期的英国小说作出一个接近“盖棺论定”的评价。

英国当代文学从60年代起汇入世界文学新潮流。70年代和80年代在欧洲大陆和北美掀起的新思潮冲淡了英国战后一度时兴的复古主义。而科学技术的突飞猛进，文化教育的发展和国民总体文化教育水平的提高又突破了多少年来形成的“高雅文学”与“通俗文学”的界限，产生了不少雅俗共赏的文学艺术形式。

60年代末和70年代初在欧洲首先兴起的各种新思潮横扫英伦三岛，在北美、南美登陆，在整个西方世界形成了新气候。

引人瞩目的是后现代主义。

后现代主义作为一种新的意识形态和文艺思潮，在法国和美国兴起后，迅速传至德国、日本、前苏联和其他国家。它几乎涉及西方文化与社会生活的各个方面。它对西方近现代的传统文化进行无情地解剖与摧毁。知识的空前膨胀，知识与文化的日益商业化，科技的高速发展，电脑、互联网络和数据库的广泛运用，产生了人们未曾幻想过的后果——从此，文化与圣洁、清高的美学被无所不在的商品意识侵入。知识、文化和艺术不可抗拒地、半推半就地被贴上了商品的标签，推入

了市场。昔日文学艺术那田园牧歌式的浪漫和宁静淡泊，如同古代史诗赖以生存的神话一样，在无处不在的高科技和无孔不入的商业的双重冲击下，正在走向沉沦。当高雅艺术的票房价值陡然下降而威胁到它自身的生死存亡时，它有时就不得不屈尊与通俗文化携手，使其得到以市场经济为主的社会的认可。

你看那演奏交响乐的音乐厅，冷冷清清。你看那演唱通俗音乐的广场，万人空巷，如痴似狂。一向严肃持重的文艺期刊在发行量日益萎缩的严峻形势下，也不得不向商业让步，刊登广告，以维持生计。仍旧依恋"高雅文学艺术"或"纯文学艺术"的文人在后现代主义中看到了"反文学"、"反美学"、"反艺术"的一面。信息革命使知识的本质发生了重大变化，触发了知识研究功能和知识传递功能的革命。电脑正在开拓一个崭新的创作天地。

在这个被称做"后现代"的世界，大众文化以千军万马之势向传统的精英文化发动进攻。在通过卫星传播的电视节目中，我们已经清晰地看到当代娱乐文学的整体模式。高清晰度、宽屏幕的电视机把舞台和电影院搬进了千家万户的客厅，把雅俗文化浓缩在一个不断变化的、五彩缤纷的平面，奉献给不同阶层、不同品味的大众。商业借助金钱的巨大推动力进军文化领域，从而造就一个文化商品化和商品文化的新局面。以商业广告为例，广告语言、设计、建筑、美术、音乐、摄影汇合成一种别有天地的新文化——广告文学和广告艺术。它正以势不可挡之势占领许多文化领域。这是一种高雅文化和通俗文化相结合的文化，因为它的对象是不同层次的消费者，品味在不断变化的消费者。

我们生活在一个被广告文化（或称商业文化）包围的环

境中。缓缓飞行的飞机在天空用烟绘制广告语言和图案;飞艇拖着条幅在做广告。总之,我们耳闻目睹无不同商业文化有关,这是后现代社会一个十分显眼的特征。而这一切又使多少年来人们信奉的美学范畴中的传统理论、判断和推理黯然失色。

科学技术的迅猛发展促进了自然科学和人文科学的相互渗透。电视机把电影院和剧院搬到家里,电脑又几乎把全世界的图书馆放在你的书桌上,你用鼠标把世界各地的书籍调到你眼前。

19 世纪,尼采说:"上帝死了。"

20 世纪,罗兰·巴特说:"作者死了。"

"上帝"没有"死"。作者也活着,而且活得不错。但是,有胆量说出那样的话至少揭示了这样一个事实——人们开始向至高无上的权威挑战。上帝和作者已经越来越离开中心,人和读者向中心靠近。以德里达为代表的后结构主义者提倡从语言结构出发去寻觅小说的内容情节。法国心理分析家雅各·拉康则用精神分裂症分析语言。新历史主义的发起人和领袖斯蒂芬·格林布莱则对形式主义,包括结构主义和解构这种新形式主义发起进攻,把文艺复兴作其首先研究对象。但是,它不是形式主义的研究。

外有革新之风的冲击,内有"小将造反"的新潮涤荡,英国文学在"腹背受敌"的形势下大踏步地走上了改革之路。但是,这种变革不是紧跟欧洲大陆或美国的亦步亦趋。英国文学基于它的光荣传统和深远的历史性自有其不同于欧洲大陆和北美的创新形式。在英国当代实验性的作品中,你很难找到像美国作家威廉·伯勒斯、约翰·巴思所写的那种几乎是"糟蹋"小说的小说,实在让人难以卒读。也很难看到在法国

定居的塞缪尔·贝克特所写的那种离奇古怪的小说。这些作家的作品自成一派，也有人欣赏，但毕竟是“曲高和寡”，绝不是寻常百姓所敢问津的。

英国18世纪以来的现实主义在文学创作中顽强地显示其强大的生命力。一个重要原因是英国读者喜欢读这样的作品。晦涩、深奥、内向、实验性的现代主义曾经使英国小说丧失了一大批读者。难怪在50年代，当“新小说”在法国兴起，并继而在美国走红时，英国文坛的一代新人（“愤怒的青年”）却转身拥抱18、19世纪的现实主义传统。

也许同英国的历史、传统和人的性格不无关系，英国人对“渐进”（evolution）的兴趣似乎大于“革命”（revolution）。英国人大概不会像法国人那样搞1789年的革命和1871年的巴黎公社。他们在文学艺术上的革新和创新也不同于法国人。因此，像多丽丝·莱辛的《金色笔记本》（1962）、约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》（1969）和D·M·托马斯的《白色旅馆》（1981）这类体裁和写作手法都不同于寻常的实验性小说，还是蕴含着现实主义的精灵。英国人自有他们的审美尺度。

第一部分　二战前

一　现代主义在欧洲兴起

欧洲人尤其是法国人常常嘲笑山姆大叔保守。而在我们不少中国人的心目中，美国人似乎是世界上最新潮的。法国人也确实有理由有资格在思想观念更新方面俯视美国人。在已经过去的一百多年中，法国人，扩而大之或言欧洲人，总是在思想和文化方面走在世界的前面。

欧洲这块土地既是辉煌的古希腊罗马文明的发源地，又是人类两次世界大战的引发点和主战场，既是马克思主义和第一个社会主义国家的诞生地，也是"社会主义国家"一个一个地消失的所在地。

欧洲人看东方觉得神奇。我们东方人看欧洲同样感到神奇。彼此都从对方领悟到一些莫名其妙的东西在运作。

现代主义首先在欧洲兴起是不足为奇的。

早在19世纪30年代，一个法国军事名词"先锋"（或译为"前卫"）开始被政界和文化界借用，并流行开来。此词原义是"先锋队"或"先头部队"。用来称呼具有新潮先进的事

和人，就有了“先锋派文学艺术”、“先锋派作家”、“先锋派艺术家”等等。到了19世纪80年代，各种新思潮、新“主义”、新“派别”相继亮相。真是“你方唱罢我登场”，争奇斗艳，各领风骚。

从19世纪80年代至20世纪20年代末，欧洲出现的象征主义、表现主义、印象主义、形式主义等等，不管它们的口号是什么，又如何表现，有一点则是共同的，那就是要突破传统，要创新，摆出一副要同传统的现实主义决裂的姿态。因此，可统称其为现代主义。

20世纪80年代的国人刚从“文化大革命”的阴影中走出来，跨入了改革开放的新时代，不少青年人热切地想把西方的先进科学技术和思想引入。在急躁中他们热烈拥抱早已不是青春少女的西方现代主义，是可以理解的。“文化大革命”造成的思想囚禁和精神食粮短缺不可避免地会引向饥不择食。

如今站在20世纪和21世纪之交的门槛上，我们可以更清醒地来评说西方的现代主义。

在西方文学发展史上，现代主义可以说是文学艺术上的一场革命。西方20世纪文学艺术的全景画中，现代主义占有凸显的位置。要了解西方的20世纪文学艺术，必须了解现代主义。

首先是思想观念上的变化。从古希腊的柏拉图、亚里士多德到19世纪后期，文学艺术一直被西方看做是一种模仿，一种对客观世界的模仿，因此与客观世界紧密相关。而作为有社会属性的人也不可能同他生活的社会割裂。

现代派在客观世界和人这两个根本问题上同现实主义唱反调。他们声称他们拒绝反映、模仿客观世界，因为丑陋、混乱的客观世界已经没有模仿的价值，又何况这种模仿已是应

该抛弃的陈年旧货。他们认为,人已被异化、分裂,成为游离于社会之外的、孤独的人。现代派关注的焦点从被观察者(即客观世界的种种事物和现象)转移到了观察者(即作家、艺术家本人),从客体转移到了主体,从外在世界转移到内心世界。摄影式地反映、再现客观图像在他们看来是单调的、单一的。而不同的人用不同的思想观念和视角观察、表现主观化了的客体,则极大地丰富了文学艺术的创造性和表现力。

对有着两千多年历史的模仿论的挑战本身就说明了现代派的划时代意义。英国作家斯蒂芬·斯彭德在现代主义的兴盛期过去后曾说:"我发觉现代派作家刻意创造一种新文学,因为他们认为,我们这个时代在许多方面是前所未有的,是过去的文学艺术的常规表现形式所无法表现的。"

任何领域的"造反派"在向传统挑战时,都竭力宣扬传统的"旧"与"陈腐",颂扬新派的"新"与"先进"。现代派也不例外。当现代派在欧洲春风得意时,他们大有取现实主义而代之,一统天下的气势和信心。现在回头去看,那无非是少年血气方刚时不成熟的感情冲动。如今,现代主义也多少已成为传统,而被他们痛斥的现实主义也已经不再是传统意义的现实主义。任何文化现象都有继承、突破和超越。没有继承就不可能有创造,正如没有旧也就不会有新一样。但是,如果没有对传统的质疑和造反,也就不可能有进步和创新。

其实,突破常规的尝试早在英国小说起步不久的18世纪就有记录。劳伦斯·斯特恩写的《尚迪传》与他同时代的小说相比,可以说是个"异端"。斯特恩是个喜欢标新立异的小说家,在小说的形式、叙述、印刷、意识流手法(虽然此词当时尚未出现)的应用等方面都进行了大胆的实验。只是他那套实验主义的写法当时未能形成气候,形成一个群体。斯特恩的

"一鸣惊人"在当时也只不过是"昙花一现"。但是，斯特恩和他的《尚迪传》却名留青史，并成为现代派晚辈的榜样。

现代主义以批判现实主义和浪漫主义起家。但是，现实主义和现代主义并非势不两立、彼此排斥的两极。其实，两者之间是你中有我，我中有你。现实主义也描述人物的内心世界，也有视角转换。而现代主义也不乏写实。现代主义也并未告别"浪漫"，它同样推崇浪漫主义所提倡的独创性、新鲜感，它同样强调个人天才和想像力。著名的现代主义小说如伍尔夫的《到灯塔去》、乔伊斯的《青年艺术家的肖像》、劳伦斯的《虹》、福斯特的《印度之行》等都是实验性的现代派手法与传统的写实主义手法并举互补，交相辉映。两者也都批判资本主义社会，只是现实主义没有现代主义那种迷茫和失落，孤独和疏离。

既然现代主义是一个时代的产物，同时反映一个变化了的时代，让我们来看看当时的欧洲究竟发生了什么事。

巨大、深刻的变化在 19 世纪中叶后就已经出现在欧洲。20 世纪加速了已经启动的巨大变化。

1900—1903 年欧美各国爆发了经济危机。这次经济危机似乎是资本主义世界 20 年代末和 30 年代初那次致命的经济大萧条的预演。今天的西方政府和经济学家从这两次经济危机中看到了并且学到了如何预防、减少资本主义经济周期性的衰退，使它不致于发展到当年震撼资本主义制度的大萧条。但是在那时，经济危机和大萧条确实使西方人对资本主义制度产生了深刻的怀疑。

欧洲在动荡中迎来了一个新世纪。西班牙政局的动乱和无政府主义骚乱，日俄战争，英德冲突，英国在南非的布尔战争，英国与欧洲大陆各国的矛盾和冲突，法国和德国为争夺西

北非殖民地在摩洛哥的海港城市阿加迪尔发生冲突。接着是1912至1913年的巴尔干战争。1905年,俄国革命失败。但是12年后的1917年,十月革命终于成功,从而在人类历史上建立起第一个社会主义国家。从一个侧面看,欧洲历史就是一部欧洲各国从不间断地打打和和、和和打打的战争史。

矛盾和冲突不仅限于欧洲各国,还有宗主国和殖民地的矛盾和冲突,还有国内资产阶级和工人阶级的矛盾和冲突。这种种矛盾汇聚在一起就是装满了火药的火药桶。1914年,奥地利皇太子弗朗西斯·费迪南德和他的妻子在萨拉热窝被刺身亡,终于成为第一次世界大战的导火线。奥地利随即向塞尔维亚宣战。德国先后向俄国和法国宣战,英国向德国宣战。欧洲在炮弹(不是爆竹)的爆炸声中迎来一个新世纪。

第一次世界大战是人类历史上第一次有组织的、种族灭绝性的相互大屠杀,像第二次世界大战一样,爆发于欧洲,爆发于自诩为世界文明中心的欧洲。

如果说1912年豪华游轮泰坦尼克号触冰山沉没使1500余人葬身海底极大地动摇了欧洲人对工业战胜大自然的信心,那么,第一次世界大战又使欧洲人看到了科学技术的负面摧毁力和破坏性。

1918年当战争的硝烟散去,炮声停息时,西方人的思想观念已经发生了天翻地覆的变化。他们对资本主义制度、西方文明、人性和宗教提出了质疑,丧失了信心。思变是欧洲人的普遍心态。西方人在多年的自我陶醉中终于不得不痛苦地体验那前所未有的失望、失落、迷茫和挫折。文人们发出阵阵哀叹。伍尔夫称这次大战是"一条顺畅的大道的断裂"。劳伦斯说:"旧的世界已经死亡","如今,通向未来的康庄大道已不复存在。"亨利·詹姆斯说:"文明已经坠入血的深渊。"

大规模的战争和社会动乱(例如中国的“文化大革命”)往往成为历史的分水岭和变革的催化剂。

催发现代主义产生的还有其他因素。

1900年普朗克发表“量子论”。1905年爱因斯坦这位被誉为20世纪最伟大的科学家发表了“相对论”。他提出,任何价值和计量均由观察者的视角决定。这一立论使人们把关注的焦点从“见到的客观事物”转移到观察者的观察,即从客体转移到主体。爱因斯坦就物质运动和时间、空间关系所发表的新理论在整个自然科学和人文科学开辟了新天地。弗洛伊德这个心理分析学家对释梦、自由联想、无意识提出了新理论。伯格森、胡塞尔、海德格尔等都强调意识的重要性,似乎意识成了惟一的存在。无论是自然科学家或哲学者、作家和艺术家都突出了主体,看重意识。各种新思想、新理论纷至沓来,对文学艺术产生了巨大影响。例如法国哲学家伯格森主张把人的直觉从科学的空间和时间观念中解放出来,使其发挥创造性和生命力。他的理论对法国现代派作家普鲁斯特产生了很大的影响。

可见,现代派的形成有其历史背景和理论基础。

现代主义在欧洲是先从绘画开始的,然后延伸到音乐和文学。19世纪中叶,法国画家马奈(1832—1883)、莫奈(1840—1926)、德加(1834—1917)、雷诺阿(1841—1919)等率先发难,挑战传统的写实主义。他们声称精确、细微地表现一个客体已经是陈年旧货,不适应新的审美情趣。对画家说来,重要的是表现画家对审美对象的印象。这是一个重大的转变——画家从反映、模仿外部世界转变为表现画家内心对外部世界的感受。包括后来者梵高(1853—1890)、马蒂斯(1869—1954)等这些现代派画家依据他们自己的观察以及

客观事物在他们心中的反应和印象，几乎是随心所欲地画人、物、景，有意造成观画者视觉效果和理解的多元化。

在画同一物、人、景时，不同的画家各有不同的观察，不同的视角。而不同的观察、视角和心理感受又使画家选择不同的重点，不同的感觉材料（sense data）。例如一个画家在观察一个人的面部时，他感觉最强烈的可能是他的嘴，于是，他在作画时就用夸张的手法、线条和颜色突出这张嘴，依照画家自己的心理感受来画这张嘴，而不是像照相机那样再现一张客观真实存在的嘴。梵高认为，画面上的色彩和光亮部分必须同画家的感情状态相吻合，而无需考虑客体本身的真实色彩。

莫奈的杰作《睡莲》中的睡莲没有任何传统的独特细节。这幅画不仅表现了池塘中睡莲的美，它还传递给观画者一种色彩斑斓、微光闪烁的意境。对现代派画家说来，意境的创造远比真实客体的再现重要得多。据莫奈本人说，他在吉韦尔尼自己的寓所建造的花园、花园中的池塘和池塘中的朵朵睡莲给他的创作带来了无尽的灵感。在灵感的触发下作画，让画传递某种灵感和意境：一种远离尘嚣、远离人生百种焦虑、平和安详的意境。

莫奈十分讲究画面的光亮和色彩。他在居住吉韦尔尼寓所的二十多年间，沉醉于他的花园，尤其是花园中漂浮着睡莲的莲池塘。他仔细观察水面反光的细微变化和明暗的千姿百态，把它们表现在他的画面上。

现代派画家用色彩和光的明暗表现心情，用画面的总体效果创造一种气氛和意境，充分调动画家和观画者的想像力。

法国还出了个可与米开朗琪罗媲美的雕刻家——罗丹（1840—1917）。这个19世纪的法国人做到了当年另一个法

国人拿破仑想做到而未能做到的事情——他征服了世界。如今,罗丹的杰作《思想者》和《吻》已成为世界雕刻瑰宝,使亿万人倾倒在《思想者》和《吻》的脚下。

如果我们把罗丹的《思想者》和《吻》同米开朗琪罗的《圣母怜子像》和《大卫》作一番比较,就能发现被近五百年时光隔开的两个雕刻家的作品之间存在的延续性和差异。这四件艺术珍品都细致、精美、真实。不同的是凭罗丹的直觉创作的《思想者》和《吻》更多地表现了"思想者"和"吻者"的内心思想和活力。真实、具体的人体固然栩栩如生,珍贵的乃是这些人体所表达的内在抽象思想。当我们看到《思想者》中的男子把陷人沉思的头放在手背上,右胳臂放在大腿上时,我们会问:他究竟在想什么?他显然不像米开朗琪罗手下的神,而是生活在现实中的人。他是在思考人生的哲理,还是在进行艺术创作构思?他也许就是罗丹本人。罗丹把他对世界的看法表现在人体那些熟悉的曲线中。

我们看不到《吻》中男女的面部表情。但是,他们的姿态、线条、肌肉以及他们真实、鲜活的裸体表现了具有强烈感染力的激情,以至使我们觉得,那不是一座大理石雕刻,那是一对活生生的恋人在荒野的岩石上接吻。我们仿佛听到了他们快速的心跳声。

罗丹展现了生命。

罗丹熔传统和现代于一炉,把19世纪后半叶在法国通行的文学象征主义和20世纪初的抽象艺术形式结合起来,把雕刻艺术推向另一个顶峰。

又是一个法国人在音乐界掀起了现代主义浪潮:印象派作曲家德彪西(1862—1918)。他用新的技巧谱写钢琴曲。他用微妙、能唤起追忆的旋律、宣叙调、和声和交响乐极大

地变革了传统的谱曲方法和音乐感。1893 年,他谱写的具有独创性的印象派风格的弦乐四重奏震撼乐坛。钢琴前奏曲 24 首(包括著名的《棕发女郎》与《火花》)、交响诗《牧神午后前奏曲》、歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》和《月光》等都是令人耳目一新的杰作。他还为著名法国现代派诗人波德莱尔和魏尔伦的诗谱写乐曲。

意大利歌剧作曲家普契尼(1858—1924)是我国寻常百姓熟悉的现代派作曲家,因为他和阿尔方诺(1876—1954)共同创作了取材中国,并在我国上演的著名歌剧《图兰朵》。1893 年,歌剧《马嫩雷斯库》问世,大获成功,普契尼遂以歌剧作曲家闻名于世。他谱写的《图兰朵》、《波希米亚人》、《托斯卡》和《蝴蝶夫人》至今仍是久演不衰的歌剧剧目。

出生于俄罗斯,后来先后加入法国和美国国籍的斯特拉文斯基(1882—1971)是著名的芭蕾舞剧作曲家。他谱写的芭蕾舞剧音乐《火鸟》和《春之祭》和其他乐曲突出只能意会不能言传的"调性"(或称音感),在节奏与和声上大胆创新,使音乐具有强烈的、振奋人心的"原始性"。他是一个敢于打破常规的作曲家。

钢筋水泥的使用使建筑业发生了革命性的变化。简洁的、水平状的建筑风格取代了欧洲人崇尚的那种纤细、浮华、突出曲线的巴洛克和洛可可式建筑风格。典型的建筑是法兰克·劳埃德·赖特在美国伊利诺州设计、建成的草原住房。赖特新颖的设计风格使他成为世界建筑史上现代派的代表。

象征主义文学 19 世纪下半叶在法国兴起。它是对现实主义的一种浪漫反作用,对英、美文学创作有深远影响。象征主义把表现个人在--瞬间独特的感情反应看做文学艺术的终

极目标。由于一瞬间的感受往往是独特的，是普通语言难以表达的，因此，作家尤其是诗人就采用独特的象征性手法来表达这种感情。现代派作家在其作品中不规则地、非逻辑性地组合隐喻或象征，使人生活在“象征的森林中”（波德莱尔语）。

文字的音乐效果在诗人心中比文字的准确意义更为重要。艾略特的名诗《荒原》就明显地模仿音乐，《四个四重奏》在诗中追求音乐效果，连诗名也索性采用乐曲名。艾略特运用室内音乐中的主题与变奏、对位效应等手法，用不同节奏的诗段表现同一主题。

诗和音乐原本就难舍难分。在现代派诗人笔下，诗的音乐性得到张扬，诗句无论是用眼看还是用耳听，都能感受到一种音乐效果，都能引起某种联想。例如“siren”一词产生的“联觉”（synesthesia）是多种多样的，海上女妖（人或妖）、美妙的歌声（声）、警报（声）、红色（色彩）、火等。

伍尔夫在《雅各布的房间》中给书中六个人物以及他们发展的每一个阶段一个象征性标志——别纳德/河边的柳树，路易斯/海边的野兽，内维尔/音乐……伍尔夫很擅长运用象征性语言，她能使一件常见的物或事在读者中勾起一种联想、一种情绪，从而扩展小说的深度和广度。《到灯塔去》是美妙的散文，是抒情诗，是一幅画。第一部分取名为“窗户”，象征性明显。拉姆齐太太的意识就像一扇对外部世界敞开的窗户。这窗户同时又像一幅画的画框。《到灯塔去》中的灯塔的象征性是多元的，它比《雅各布的房间》中的任何形象都更具有联想力。它既具体，又抽象，既是这个，又是那个，只有无限性，没有确定性。书中写道：

……詹姆斯望着灯塔。他能看见刷了白灰的岩石和坚固笔直的灯塔;他还看见塔上涂着黑白两色的横线以及上面的窗户;他甚至看见了铺在岩石上要晾干的衣服。那就是灯塔,是吧?

不,另外一个也是灯塔,因为没有任何东西只是简单的一件东西。另一座灯塔也是真的,只是有时从海湾这边很难看到罢了。晚上,人们抬起头,灯塔像眼睛一样一张一合、一闪一灭地发光,光线照在他们坐着的充满阳光的花园中。

作者和读者关注的已经不是灯塔的外形和功能而是它的象征意义以及它给人带来的联想和印象。

现代主义文学是个很笼统、抽象的称谓,对它作三言两语的界定,还不如读几部现代主义代表作以及关于这些作品的评论。

二 现代主义在英国兴起

20世纪伊始，维多利亚女王就去世了。她的去世宣告英国历史上一个伟大时代的结束。这个英国女人在位六十余年，在她统治的维多利亚时代，大英帝国成为“日不落帝国”，达到了它的鼎盛时期。1897年，当英国人欢庆维多利亚女王登基60年时，他们并未料到四年后的1901年当这位显赫了半个多世纪的女王去世时，英国的衰败也开始了。

这是一个旧时代的结束，一个新时代的开端。

19世纪80年代，当欧洲大陆的现代主义思潮风起云涌时，英国人还陶醉在维多利亚时代的辉煌中。

同欧洲大陆相比，英国的现代主义来得晚（晚来了20年），走得早。19世纪的后半叶，欧洲大陆不仅有像左拉这样的现实主义作家雄踞一方，同时还有兰波、马拉美、拉福格这样的现代派诗人活跃于文坛。在绘画、雕刻、音乐、文学等诸多领域，现代派已经形成了一个群体，造成一种气候，能与传统主义争奇斗艳。而在英伦三岛的文坛，占统治地位的仍是传统派作家。

现代主义在与欧洲大陆仅一水之隔的英国为什么如此姗

姗来迟？

英国人长期沉醉在帝国的辉煌和帝国的“伟大传统”中。从文艺复兴到维多利亚时代，英国涌现了一大批杰出的诗人、戏剧家、小说家和批评家。英国人喜欢谈论传统。从T·S·艾略特所写的《传统与个人才能》(1919)到弗·雷·利维斯的《伟大的传统》(1948)、弗兰克·克莫德编写的论文集《连续性》(1968)、社会学家爱德华·希尔斯的《传统》(1981)，“传统”一词就像影子一样伴随着英国文化和文学。W·E·亨利在《英格兰，我的英格兰》一诗中颂扬英国：

英格兰的天，英格兰的地，
生活美好，日子满意……

现代派诗人叶芝批评亨利，说他把牛津大学和剑桥大学的青年变成帝国主义者。

维多利亚时代的文人对人性、社会进步和道德持乐观的态度，他们为帝国的扩张、侵略和成就洋洋得意，并且摆出一副伪善的面孔。英国的中产阶级强大，构成社会的中坚，而作为中产阶级的英国知识分子恰恰又是最为英国的辉煌沾沾自喜。他们酷爱大自然的美，讲求“高贵的爱”，重感情，轻理论。他们用怀疑的眼光看着在法国名声鹊起的伏尔泰、罗素、狄德罗以及他们所宣扬的新思想、新哲学。

当法国人把眼光投向现实和未来时，英国人却频频回顾“光辉的过去”。他们热爱田园牧歌式的过去，对在工业化中迅速消失的农业经济和农村生活情调总是恋恋不舍。这种浓重的怀旧感难免会把人引向守旧，从而对任何“前卫”的东西保持警惕，提出质疑。他们还有一种恐惧心理，深怕“前卫”

的东西会损伤他们的"伟大传统"。

当人们对现实生活中城市的罪恶和人性的堕落深感不满时，他们要么回眸过去，要么憧憬未来。英国文人对未来也同样充满了浪漫主义、传奇式的想像，这个国家出了两个著名的空想社会主义者：一个是16世纪文艺复兴时期的托马斯·莫尔（1478—1535），他在1516年写出了流芳百世的《乌托邦》。另一个是威廉·莫里斯（1834—1896），他的理想是建立一个社会主义的社会。他出版了《乌有乡消息》（1891）。这部梦境小说同今天的关系密切。因为书中的第一人称叙述者在19世纪80年代末，在与"社会主义同盟"的同志们讨论了"革命后的明天会发生什么事情"后，在晚上做了一个梦，梦见第二天早晨醒来时已进入21世纪（一个我们今人刚刚跨入的世纪）。书中的英国人民已经在理想的"共产主义"下生活了一个多世纪。

莫里斯浪漫的幻想有浓重的复古主义思想。他憎恨维多利亚时代的资本主义制度、工业化和机器生产。他笔下建筑的乌托邦社会实际上是对英国"美好的过去"的怀念，如同对现实不满的陶渊明写的《桃花源记》。

19世纪末、20世纪初的英国人仍然爱读维多利亚时代的英国小说。他们在小说中重温浪漫的过去，憧憬美好的未来。其结果是对欧洲大陆文化新潮的抗拒。英国人不那么喜欢理论。马克思曾经客居英国，英国也是他长眠之地。至今仍有不少英国人和访问英国的外国人在这个19世纪伟大的思想家墓前敬献鲜花。马克思的理论在欧洲大陆引起轰动，被俄国人引进，建立了人类第一个社会主义国家。但是，马克思主义却未能在英国生根发芽。只有黑格尔主义有幸在19世纪60年代至20世纪初的英国流行一时，一些英国人曾经试图

把黑格尔的学说用于英国社会，未果。

一切“前卫”文学艺术活动均源于“前卫”思想和理论。英国人不喜爱灰色的理论。

除了上述原因，地理因素也不容忽视。英伦三岛与欧洲大陆有一水之隔，在信息时代尚未来临的当时，现代派思潮的冲击到了英国就大大减弱了。

熟悉了以上背景，我们就能解释为什么英国的现代派作家中有那么多外国人——康拉德是波兰人，同康拉德合作写了三部小说的福特·马多克斯·福特是德国人，乔伊斯、叶芝、摩尔是爱尔兰人，庞德、艾略特和詹姆斯是美国人，曼斯菲尔德是新西兰人，温德姆·刘易斯是个在美国出生的英国人。土生土长的劳伦斯崇尚德国文学，常年在国外走动，福斯特也长期旅居国外。

但是，变革是不可抗拒的。继维多利亚时代的爱德华时代虽然短命，却孕育了一批现代派作家和意象主义。乔伊斯1904年出版了《英雄斯蒂芬》，福斯特1905年推出了《天使不敢涉足的地方》，1910年《霍华兹别墅》问世。劳伦斯1904年、伍尔夫1908年开始写作实验性小说。从大陆彼岸传来的象征主义诗歌引起了英国诗人的兴趣，使他们开始走出后期浪漫主义的传统。

爱德华时期的1906年左右，一群有新思想的文人开始不时地在伦敦居民区布卢姆斯伯里聚合，纵谈哲学、文学艺术和社会问题。这是著名的布卢姆斯伯里文人小组这一名称的由来。这个文人群体对英国的文化界所产生的巨大影响一直延续到30年代。伍尔夫是这个小组非正式的领导人，成员中有著名经济学家凯恩斯，画家罗杰·弗莱，作家福斯特等。这些英国文化界的精英汇合在一起，推动了现代主义新潮流的发

展。

1910年开始的乔治时代使这股新潮流进一步向纵深发展。从1910年乔治时代开始到1914年第一次世界大战爆发这四年间，先锋派思想与文学艺术形式在英国日益活跃。新的强大影响来自一大批外国人——陀思妥耶夫斯基、契诃夫、易卜生、尼采、伯格森、弗洛伊德……

新作家、新思想、新形式涌入伦敦。英国人也以前所未有的热情欢迎来自外国的文人和新思潮，使伦敦一下子染上了浓重的的国际主义色彩。

在新人、新思潮的冲击下，英国维多利亚时代的傲慢与偏见、保守和狭隘、庸俗的品味开始瓦解，一个比浪漫主义革命更有重大意义的文化运动在英国兴起。现代派作家、画家温德姆·刘易斯1937年在回忆这一时期时曾说："欧洲处处一片生机勃勃，跃跃欲试。一种新的艺术正在走向繁荣，宣布一个'新纪元'的来临。"另一个曾同康拉德合写《继承者》(1910)、《罗曼司》(1903)和《犯罪者的性质》(1924)的现代派作家福特·马多克斯·福特热衷于印象主义。他说："我们接受印象主义，因为生活并不讲述，而是在我们的脑海中留下印象……因此，如果我们想对生活产生影响，我们就必须描绘印象，不要讲述。"(《约瑟夫·康拉德：个人回忆》(1924))

伍尔夫把1910年看做是英国现代主义的开始。1924年，她在剑桥大学对学生发表演说时宣称，1910年"人与人之间的一切关系——主仆关系、夫妇关系、文学关系——都变了。人的关系一变，宗教、品行、政治、文学也要变。"

伍尔夫出此惊世之语无非是让大学生认识到世道的变化，并非准确的科学论断。英国人的人性和人际关系不可能在一年之间发生根本性的变化。但是，众多的英国文人对

1900至1930年间的种种巨大变化则是异口同声，虽然时间的定位各有不同。诗人叶芝把时间定位在世纪之交的1900年。他说："在1900年，人们那种趾高气扬一扫而空。此后，再也没有人喝酒，再也无人发疯，再也没有人人天主教，如果有人那样做了，我也早已经忘了。"有人把1908至1914年视为英国现代主义的仙境时期，因为这一时期，英国文学艺术的实验性显露锋芒。持这一观点的有温德姆·刘易斯等。1908年，刘易斯创办的文学批评月刊《英语评论》问世。

把自己称为"属于维多利亚自由主义潮流之际"的福斯特在1905至1910年间推出了五部小说。之后他停写了十多年，一直到1924年他写出他的最后一部小说《印度之行》。他说：

> 我认为，我之所以不再写小说，其原因之一是社会已经发生巨变。我过去习惯写旧世界的家庭和家庭生活，写那种生活的宁静。所有这一切都已成为过去。虽然我对新世界也有想法，但是要把它写成小说却很难。

他把新纪元称做"商业时代"，并且痛苦地把"心灵的黑暗"同"商业时代"联系在一起。《霍华兹别墅》(1910)正是反映了这样一个"商业时代"。我们在福斯特搁笔十余年后出版的《印度之行》中看到了作者的创作手法上的变化，他开始热衷于象征主义。

劳伦斯把英国的巨变定位在第一次世界大战期间，他在《袋鼠》中写道：

正是在 1915 年这一年，旧世界走到了尽头，1915—1916 年冬季伦敦的精神崩溃。在一定意义上，作为世界中心城市的伦敦已经消亡。伦敦已成为破碎的激情、淫欲、愿望、恐惧和恐怖组成的旋涡。伦敦的诚实崩溃了，真正的堕落已经开始，报纸和舆论卑劣，约翰牛声名狼藉。

1910 年前后英国的确出了不少新鲜事。

俄罗斯芭蕾舞编导李阿吉列夫(1872—1929)在他编导的芭蕾舞中采用现代派的音乐、绘画、布景，他的作品于 1911 年在伦敦上演。契诃夫的短篇小说的英译本 1909 年在英国出版。弗雷泽的 12 卷巨著《金枝》在 1911 至 1915 年间陆续问世。弗洛伊德和荣格 1909 年在美国讲授心理分析的信息也传到了英国。而早在 1890 年，威廉·詹姆斯在《心理学原理》一书中就首次用了“意识流”一词。

1910 年是爱德华去世、乔治五世上台的一年，是爱德华时代过渡到乔治时代的一年。除了政权的交替外，文化界还有一件大事。那年的 12 月，伦敦举办了第一次后印象主义画展。这次画展是伍尔夫的朋友罗杰·弗莱(布卢姆斯伯里文人小组成员)和德斯蒙德·麦克锡组织的。对比较守旧的英国人说来，这次画展使他们生平第一次目睹现代派画家塞尚、梵高、毕加索、马蒂斯等人的作品的风采。这次画展宣布印象主义已经死亡，后印象主义正在兴起。

伍尔夫还引证塞缪尔·帕特勒的小说、萧伯纳的戏剧和俄国契诃夫的短篇为例，说明文学的风格已经发生了明显的变化。

对英国和整个欧洲冲击最大的莫过于第一次世界大战。

这是人类历史上第一次世界大战，是人类第一次使用现代科学技术制造能大批杀人的武器，并用这种武器消灭生灵的战争。当欧洲人出于一种盲目的爱国主义为本国统治者向敌对的国家宣战而振臂欢呼时，他们并未料想到他们不久将成为战争的牺牲品或受害者，他们也未料想到现代战争会有那么大的破坏性和残酷性。当他们醒悟过来时，世界已经发生了根本性的变化。欧洲已经不再是战前的欧洲，英伦三岛已经不再是战前的英伦三岛，大战使战前的欧洲一下子变得十分遥远、陌生。

战争使作家强烈地感到人类的文明是多么脆弱，人性是多么丑恶。叶芝因此哀叹文明是失败和悲惨的记录。劳伦斯说，历史已经步人混乱，失去了平衡。人们几乎在一夜之间突然发现文明在机关枪、大炮面前是多么苍白无力。如果没有这次大战，艾略特就没有灵感写出传世之作《荒原》。如果没有这次大战，也就不可能有欧洲的暴力革命，不可能有俄国的十月革命。我们也可以说，人类第一个社会主义国家是在第一次世界大战血的洗礼中诞生的。

对英国人说来，20 世纪头十年那美好、宁静的爱德华和平时代已经一去不复返。只有当大战摧毁了欧洲社会的旧秩序以及这个旧秩序的价值观时，人们才恍然大悟到 1900 至 1910 年间的画家、诗人、思想家是多么精确地预见到并在他们的作品中呈现了欧洲走向分裂破碎的景象。当英国人再次站在毕加索 1907 年画的《阿维尼翁的少女们》这幅立体派绘画前时，他们才更深切地感受到用一系列几何学的菱形和三角形画出来的五个裸体女人代表了一个新时代与传统决裂的精神和勇气。此时此刻，他们才更深切地感受到欧洲艺术史上最富有创造性、最富有活力的 20 世纪头十年。

温德姆·刘易斯把乔伊斯、庞德、艾略特、劳伦斯、伍尔夫和多罗西·理查逊称之为“1914 年人物”。因为这些作家都是在 1914 年第一次世界大战爆发前和战争期间开始创作的。他们在这最有创造性和活力的时代用不同的风格和技巧共同营造了英国文坛百花齐放的繁荣昌盛。他们以各自的独特构筑了这一时代的独特。有一点则是共同的:他们在经历了第一次世界大战之后都在心灵上受到巨大的震撼,从而改变了对事物、对世界的看法。

大战使 20 世纪初已经开始的小说的叙述的内向化迅速发展。20 世纪初,小说家发觉一味地描述客观世界已经把小说这个文类带入死胡同。而走出死胡同的途径是转入自我剖析的内省,或转入描述内心世界的内白叙述。在当时,这只不过是为了拓宽小说的疆域,使小说起死回生,再度辉煌。大战加速了这一叙述内向的进程,因为小说家深感客观世界混乱、丑陋,还不如钻进人的内心世界去探索个究竟。

大战还使作家意识到西方理性主义的脆弱。对理性丧失信心的结果是作家把关注点转向直觉、意识和神秘主义。弗洛伊德、伯格森对文学的主要影响是他们的理论使梦、神秘和直觉升华。作家把兴趣转向原始文化,因为原始文化没有受到现代文明的理性主义的污染,因此充满了原始的、不受抑制的活力和直觉的生命力。原始文化蕴藏着无尽的神秘和丰富的民间传说。

乔伊斯、福斯特、罗伯特·格雷夫斯等作家寻觅与现实生活相对应的希腊神话;艾略特喜爱传奇;叶芝倾心民间传说;劳伦斯在世界各大洲搜集神话。他们都同意尼采的观点,认为只有神话才能恢复已经被理性主义和个人主义撕裂的文化。于是,神话和客观世界的神秘化就成了现代派作品的 ·

个标记。在康拉德的《黑暗之心》、福斯特的《印度之行》、伍尔夫的《到灯塔去》和《海浪》中,我们看到一个被神秘化的客观世界。这些小说中充溢着一种虚幻的、朦胧的、神秘莫测的、只可意会不可言传的、超现实的画景和氛围。伍尔夫的《到灯塔去》中的"灯塔",劳伦斯的《虹》中的"虹",乔伊斯的《青年艺术家的肖像》中的"鸟女"(涉水少女)都有神秘的象征性。《尤利西斯》这一书名就能勾起人们对希腊神话的联想。现实主义作品的书名直截了当:《双城记》(狄更斯)、《福赛特世家》(高尔斯华绥)、《老妇人的故事》(阿诺德·贝内特)。而现代主义作品的书名则极富象征性。康拉德的 *Heart of Darkness* 既可译为《黑暗的中心》,也可译为《黑暗之心》。

早在两千多年前的古希腊,柏拉图就曾经说过:在生活的道路上,两匹不同颜色的马拉着人前进——代表理智的淡色马和代表情感的黑色马。后来,尼采在《悲剧的诞生》中用日神和酒神代表人性中两种冲动或力量——代表理智、逻辑、自然科学的日神和代表直觉、情感、神话、心醉神迷和文学艺术创造性的酒神。尼采深感工业社会的理性主义对文学艺术的创造性的摧残,呼吁振兴酒神精神。心理学家荣格把人的意识分为理性意识和非理性意识,对应尼采的日神和酒神。他哀叹:"意识的分裂是我们这个时代精神分裂的特征。"因此,他提出,我们的生活必须重新接纳宗教和神话,接纳整个自觉领域,以抗衡强大的理性主义。

就在这样的历史和文化背景下,比欧洲大陆晚了约 20 年的英国现代主义文学终于迅速崛起,并在 20 世纪 20 年代达到它的鼎盛时期。



三　现代主义小说的特点

现代主义是一个含糊、模棱两可、笼统、包容性颇大的名词，常被用来泛指对传统的对抗和颠覆。例如19世纪后期在欧洲出现的现代主义就是对传统的现实主义和浪漫主义的反叛和颠覆。它的出现反映了时代的变革。随着时间的推移，一度“现代”的东西也自然会变成“陈年旧货”，从而失去其“现代性”，成为传统。

文学艺术总是在不断地推陈出新，总是在不断地进行变革，就连语言的所指也在不断地发生变化。今日“现代”一词所指同一百多年前马修·阿诺德所用的“现代”所指也已有了很大的变异。英语 modern 一词在我国曾被译成“摩登”，意为“时新”、“时髦”。也就是说，它是对传统的突破。

传统总是不断地面临挑战。现代与传统的较量作为矛盾的双方，推动事物向前发展。有时候，现代性的文学艺术形式只是昙花一现，未能形成气候。例如18世纪英国小说家劳伦斯·斯特恩写的《尚迪传》就突破了当时的小说格式。它随意打乱时空秩序，着重描写人物的心理。书名直译是《尚迪的生平和见解》，可是主人公尚迪到第四卷才出现，六卷以后，

他就消失了，使读者感到这是一部没有主人公的小说。我们看到的主要是人物意识的流动。第一人称的叙述几乎全靠联想进行，一个思绪引发另一个思绪。在形式上，《尚迪传》也大胆创新：书中有时出现一张一个字也没有的白页，似乎是在邀请读者代替作者写满那一页。有时又插进一张黑页，让人觉得世界变得十分黑暗。还有表格、符号、线条和图解。在形式和排印上的这种标新立异是20世纪欧洲现代派小说家所望尘莫及的。

但是，斯特恩的这种“现代”技巧并未得到推广和发展，也未形成一种气候。

上述例子还说明另外一个问题，那就是，小说这一文类的成长过程原本就是一个不断革新的历程。20世纪头二十多年英国现代派小说中流行的一些技巧早在18、19世纪就已有作家尝试过，只是未形成一种时尚，一种潮流。简·奥斯汀在她写的小说中就挖掘人物的内心世界，她能把日常生活中细碎经历的内心活动写得十分生动，尤其是对《傲慢与偏见》的女主人公伊丽莎白内心的描述。与20世纪英国现代派小说家不同的是，奥斯汀不用象征性手法，不用意象和暗喻，而是用散文直截了当地描写人物的心理活动。

奥斯汀可以说是第一个能出色地同时表现人物的内心世界和社会经历的英国小说家。她主要依靠对话，而不是事件、行为和情节来显示人物的性格、人品和特点。她让读者自己运用想像力去了解人物以及他们所处的环境。她那精致、奥妙的人物对话让读者处于急切的等待中，等待对话的继续；读者的注意力一半在现在，一半在未来，而这未来是没有终点的。她在小说中写的那些看起来是琐碎的生活小事，常常能在读者心中扩展，并架构起最持久的生活场景。

对人物内心活动的关注和描述是英国小说发展史上的一个里程碑，也是18世纪小说在向19世纪小说过渡时的一大特点。

奥斯汀之所以被称为现代派小说的先驱，正是因为她很早就把叙述形式从外部转向内心，描写人物的回忆、追述、沉思、印象等意识活动，例如女主人公伊丽莎白反省自已对达西的判断的错误。在《傲慢与偏见》这部小说中，我们几乎看不见男主公达西的意识活动。他的意识活动是通过伊丽莎白来表达的。“她渴望知道那时那刻他心里在想什么。”读者从一个女人的意识活动中看到一个男人的意识活动。

在跨世纪的作家哈代的小说中，我们同样可以看到现代派小说的倾向。因此，在西方一些大学的英语系，讲授英国现代主义小说是从哈代讲起的。他不沿袭传统小说的内容，把善与恶的冲突作为小说的主题。他着重描写人物精神上的痛苦，而不是物质生活的艰辛；他努力通过人物的思想观念和道德品质表现社会内容。他不仅是写景、讲故事的大师，还善于表现人物性格中的双重性和复杂性。在人物的塑造中，他把人物的心理活动和特征放在突出的位置。

他对景物的描写也与众不同。那是一种苍茫朦胧之美，荒凉粗犷之美，沉郁凝重之美。例如小说《还乡》中有这样的描写：

> ……人们知道，牢狱的墙壁往往呈现出一种气势，能比宏大得多的宫殿还威严。正因为荒原有这种气势，才具有常人认为美丽之地所缺少的崇高卓绝的气势。

哈代的景色描写有浓重的象征性和反传统的审美情趣。他笔下的一草一木、一山一水、蓝天白云似乎都成了有灵性的生命实体。他把灵性和意识给了无生命的存在。像"太阳像眼帘上的一滴血，停留在山上"这样的描写给人以一种超现实主义的意境。

从上面所说的斯特恩、奥斯汀和哈代的作品中可以看出，现代主义小说的特征和潜力早就存在于文学的发展中。左拉在1880年就发表了《实验小说》。因此，要确定现代主义发生的时间和地点并非一件容易的事。

英国人把英国现代主义发展最鼎盛的20世纪20年代的现代主义称为"鼎盛现代主义"或"成熟现代主义"（High Modernism）。

现代主义小说在内容上要体现其现代性。

文学以新的内容、形式和技巧反映一个变革了的时代。19世纪后半叶至20世纪头20年，欧洲大陆和英国的工业、科技、金融和商业迅猛发展。通讯系统的发达使国与国之间、地域之间的距离缩小，世界变小，生活节奏加快，人际交往频繁、迅速。于是，在人们的观念中，时空结构发生了重大变化，人的精神波动也随之加大。过去人们在农村过着宁静、和谐的生活。如今，这种多少还是田园牧歌式的生活已经一去不复返了。

这一客观环境促使人们去重新审视这个工业化、现代化的资本主义世界。人们对现实世界的完整性和可信性产生了怀疑，对过去确立的真理、传统和评判事物的准则提出了质疑。科学家用新的理论和发明创造颠覆了对物质世界的传统观念。文学家和艺术家推翻了文学艺术是表现客观世界的传统观念。

19世纪普遍流行的信念是真理一旦确立，它就成为绝对不能改变的永恒真理。爱因斯坦的相对论使绝对真理的神话破灭。尼采1888年11月宣布，他即将“对一切价值作重新评估”。过去认为小说家在他们的作品中反映的是一个真实的世界，因此小说中的世界图像具有权威性和客观性。现代派小说家推翻了这一论断。他们认为，表现人物的内心世界和心理戏剧，能更准确地反映生活的现实和真实；客观世界不是靠作家来描述或反映，而是有赖于小说中不同人物的不同观察和感受。他们认为，作为物质主义者的现实主义作家只能反映事物的外观，却不能反映生活的本质，因为他们见物不见人，只重物质世界，忽略人的内心世界和人性。伍尔夫说：

> 生活是一圈明亮的光环，生活是同我们的意识联系在一起的包围着我们的半透明的封套。把这种变化多端、不可名状、难以界定的内在精神……用文字表达出来，并且尽可能少掺入一些外部的杂质，这难道不是小说家的职责吗？

伍尔夫反对依赖物质世界，主张探讨生活事实的现代意识。她把人的意识看做是一种美学，把表现人的意识看做是一种美学追求。她说：

> 假如作家是自由人而不是奴隶……假如他的作品能够立足于自己的感情，而不是传统手法，那么，就不会有情节、喜剧、悲剧，不会有常规风格的爱情描写和悲剧结局……我们从意识的开端到结束，都被一个闪光的晕圈和半透明的物体包裹。

可以看出，现代派作家在批判资本主义社会的同时采取了疏远、逃离现实的态度。伍尔夫对现实主义的批评也失之偏颇。其实，她自己的作品也继承了写实主义的传统，而写实主义作家也不是不写人物的内心世界。不论是什么派别的小说家，在刻画小说中的人物时，都不可能只写他们的言行，而不写他们的内心世界。如果用意识取代客观世界，用幻想未来取代反映现实，用梦象取代镜象，那么，主观世界就成了真实的存在和现实生活了。

现代派作家总是竭力表现出他们回避政治，似乎他们的作品是超越政治的。但是，他们不可能只表现孤独的人，扬弃有社会属性的人。社会中的人是不可能完全同政治绝缘的，不管他对社会和政治是否有兴趣。美国文论家弗雷德里克·詹姆逊在《政治无意识》中写道："没有任何东西是与社会与历史无关的。任何事物归根到底都是政治。"他对现代主义作品提出了一个新的研究方法。这一新方法旨在揭示现代主义作品中隐性的政治内容。这种隐性政治内容被参与现代主义创作这一表面现象所压制。詹姆逊在《现代主义及其所压制的》一文中指出：

> 现代主义作品并不像过去的马克思主义所说，只不过是要让我们脱离现实，说一些鸡毛蒜皮的小事，宣扬"腐朽"的价值和活动。现代主义作品所讨论的问题在实质上同革命艺术的内容和素材并无区别。两者都讨论我们恐惧和关心的事情，两者有同样的历史认知和政治忧患。不同的只是现代主义作品力图不表达这种恐惧，而是设法控制、掩饰这种恐

惧，把它们打入地下。

现代派小说家还装出一副作者超越作品的假象。他们认为，如果作者把个人的思想感情和经历掺入作品，作品的审美价值会受到损害。但是，作家在创作作品时又怎么可能甩掉自己的立场、观点和思想感情？

现代派小说逃离现实，因为他们用一种消极的、无能为力的态度面对这个令人沮丧的社会，因为他们想以此暴露现实的混乱和贫乏，因为他们想用艺术的力量创造一个世界——他们把日常生活中的琐碎事变成神话，把平庸的人升华为神话中的英雄（《尤利西斯》中的小人物便是一例）。

现代主义小说的主要特征是它在形式和技巧上的革新。现代主义小说要革新小说的形式，表现内心意识，把小说从情节的束缚中解放出来，把艺术手段和模式看做是作品的核心。写作技巧本身变成了一种新的题材。现代派作家提出"技巧即发现"的口号。他们认为，在技巧中可以发现叙述背后的观点、模式、构思、象征、隐蔽的人物形象、隐蔽的集体意识和个人意识。对技巧的强调使与技巧紧密相关的语言失去了作为作家观察、模仿外在事物的手段的作用，而成为观察、模仿的对象。在不少人看来，小说成为了一种语言游戏。

作者、读者、小说这三者之间的关系以及作者所扮演的角色也发生了变化。作者不再扮演全知全能、上帝式的角色。作者邀请读者在解读作品中重新构建小说，使读者超越小说的内容，进入小说的形式。于是，中心从作者转移到读者。作者与作品和读者拉开了距离。小说中的人物或叙述者取代作者，成为观察世界的中心。从表面上看，叙述者似乎取代了作者成为小说的叙述者，就像《吉姆爷》中的马洛取代了作者康

拉德。读者通过马洛的叙述了解吉姆的经历和故事，主人公吉姆的所有经历都经过马洛的心理过滤。

现代主义小说把读者从作者作为叙述者的自主性引向小说结构本身的自主性和读者诠释、重构小说的自主性。不同的读者由于各人的经历、品味、立场、观点、信仰、性别、种族、年龄、民族、国别、宗教等等方面的差异，对同一部作品仁者见仁，智者见智，作出不同的诠释。作者作为真正的叙述者则躲在小说中叙述者的背后。

象征、暗示和反讽是现代派小说家常用的手法。

他们认为，象征比明喻和暗喻有更广泛的意义，因为象征具有意义的多元性和晦涩性。现代派小说家用象征表达人们难以用普通语言表达的内心感情和意识。而象征又以其含义的复杂性、暗示性构成理解的困难。由于象征的意义的不确定性，不同的人往往可以对同一个象征作出不同的诠释和理解。暗指可以造成一种对比和反讽，用来讥讽人间可笑的人和事。

意识流的运用无疑是现代派小说的最大特点。

威廉·詹姆斯在《心理学原理》(1890)中首先使用了"意识流"一词。亨利·杰姆斯是第一个向英国人引进意识流手法的作家。从广义上说，意识流包括内心独白、内心分析和感官印象。若细分，则意识流同内心独白、内心分析和感官印象又有不同。意识流也并非现代派小说的"专利"，现实主义作家也采用内心独白、内心分析和感官印象的手法。大仲马便是一例。在卢梭的《忏悔录》中，我们可以看到回忆、内心独白以及灵魂与灵魂的对话。卢梭曾说："但愿我只通过回忆而活。"劳伦斯·斯特恩在《尚迪传》中早已使用了意识流的手法，只是当时还没有适当的文学名词来称谓这一文学手法。

如果感官印象记录纯粹感觉和意象，它经常是片断的。意识流却不是零碎的片断，它像一股流水。内心独白和内心分析都是表现意识的活动。伍尔夫的《海浪》通过内心独白这一技巧暴露人物的思想意识。

伍尔夫等现代派小说家把人的意识看做是一种美学，把表现人的意识看做是一种美学追求。于是，现代小说变成了意识的小说。在这种意识的小说中，传统小说看重的故事情节和人物刻画已经不再是小说家的关注点。她写的《达洛威夫人》(1925)、《到灯塔去》(1927)、《海浪》(1931)都不是传统意义的情节小说。有人称这类现代派小说为“结构小说”，因为这类小说是书中的主人公(或主要人物)的意识和作者的意识融为一体所形成的结构。由于人物的意识、感情同作者的意识、感情融为一体，因此在叙述方法上不再用“他说：”、“他想：”、“他回忆：”等形式。

意识流的应用使小说和诗的界限模糊。诗惯用内心独白、感官印象等意识流手法以及象征和意象。不少现代派小说家的创作生涯是从写诗开始的(如乔伊斯、伍尔夫等)，后来在写小说时就有意无意地把写诗的技巧融入小说的创作中。《到灯塔去》和《海浪》既是散文，又是诗，也是画，是有声音的画。作品中的意识流、隐喻、象征性和暗示性使这两部作品成为极富诗意的小说。

意识流的应用使小说家获得了彻底摆脱“三一律”的极大自由：作家打破传统的时序，在无限的时空中随意地、自由地来回跳跃。过去、现在和未来可以在同一页出现，并无明显的分界线。这难免使读者难以跟随或领会作者的意识，形成读者与作者之间的意识间隔。加上大量象征、意象、暗指、隐喻的应用，晦涩难懂就构成了现代派小说的另一特点。

意识流小说着意探索人的潜意识，企图超越认知世界，进入一个想像与梦幻的世界，因此借助神话和传说以及传说和神话中的原型。《尤利西斯》借用希腊神话中尤利西斯这一原型。这样，现实和非现实（梦幻）糅合在一起，使神话和梦幻成为现实生活的一部分。劳伦斯曾说："很久以前，我们就心怀恐惧地注视着弗洛伊德对人类意识腹地所进行的探索。他一直在寻找神秘意识那未知的根源。"（《心理分析与潜意识》，1923）

借助神话和梦幻一方面是为了逃避可憎的现实生活，另一方面也是为了给作品增添神秘的美感效应。《为芬尼根守灵》中妇人间的对话只不过是梦者想像力的扩展，人变成了没有生命的树和石头，我们感到似乎整个宇宙都隐藏在神秘的"H，C，E"这三个字母之中。

四　传记文学与《青年艺术家的肖像》

传记文学在20世纪有飞跃发展，数量之广，形式之多样，堪称文学园地一大景观。

近十几年里，传记文学在我国发展尤为迅猛，一类是作者用仰视的视角写已经去世的政治家、军事家、专家、艺术家的传记。另一类是自传。如今成名的人就像发财的人一样越来越多，做生意的一夜之间可成巨富，唱歌的一夜之间可成为“歌星”，拍影片的一夜之间可成为“影星”。一有了名，就迫不及待地要写自传。自己不会写，就请人“捉刀”。对写传记趋之若鹜使文化市场的伪劣产品又多了数量和品种。

但是，写传记的人多起来必定会促进我国传记文学的发展，经典性的传记毕竟是少的。

18世纪英国大文人塞缪尔·约翰逊写了《英国诗人传》（1779—1781）。这52篇传记中，约翰逊写每一个诗人时并不采用面面俱到，从生写到死的手法。他把文学的批评和传记结合起来，用翔实的资料，独到的见解和雄健、简练的散文风格，把传记写得像一篇篇绝妙的散文。

这是一种写法。

詹姆士·鲍斯威尔写的《塞缪尔·约翰逊传》(1791)则是洋洋大观。他常常像奴仆跟随主人一样身随约翰逊之后，为的是记录他的一言一行。鲍斯威尔虽用仰角写传主，有时使人怀疑他是否因崇拜约翰逊而走向偏颇，但是，丰富的史料和生动的语言以及那恢宏的气势使这部传记成为传世之作。

这是大家常见的一种传记写法。

传记文学史上另一则佳话是大文人萨特为大诗人波德莱尔写传记。波德莱尔在世时怀才不遇，生活坎坷，似乎无心思写自传，更未奢望别人为他写传记。他在九泉之下也未必能梦想到他死后居然出版了五万多种论文和专著写他。而其中最引人注目的是萨特在1947年写的《波德莱尔传》。萨特采用存在主义和弗洛伊德的精神分析法剖析这个被许多人视做病态的伟大诗人。萨特本人是大文人，自然不愿屈尊仰视波德莱尔，他就像一个外科医生那样俯视躺在手术台上的波德莱尔。

这又是一种写法。

柯尔律治在1817年写了《文学自传》或称《文学传记》，其中自传的成分甚少，主要是讨论康德、费希特和席勒的哲学思想，评论华兹华斯的诗作。这一传记颇似约翰逊写的《英国诗人传》。这也可以归入传记文学。

更多的作家喜欢写自传性小说或小说化(虚构化)的自传。菲尔丁的《约瑟夫·安德鲁斯》、狄更斯的《大卫·科波菲尔》、乔治·艾略特的《米德马奇》和乔伊斯的《青年艺术家的肖像》均属此类。

许多作家喜欢这种自传性的小说。狄更斯在其自传性小说《大卫·科波菲尔》的序言中写道："在自己的全部作品中，我最喜欢的是这一部。"乔伊斯年少时就向往有朝一日能写

出一部自传。他说:“我要用某种生活方式或某种艺术形式自由地、完整地展示我自己。”他这种强烈希望展示自己的愿望表现在他把短文《艺术家的肖像》(1904)扩展为小说《英雄斯蒂芬》,又将其改写为《青年艺术家的肖像》(以下简称《肖像》)。

乔伊斯自负。他的一句名言是:“研究我的作品需要一个人用其毕生时间。”这句话说明他早就下定决心要创作一些不同凡响的作品,并对自己充满信心。的确,乔伊斯的作品,尤其是《肖像》、《为芬尼根守灵》、《尤利西斯》,是需要一个人用毕生精力去研究的。

乔伊斯一心要展示自己可以从斯蒂芬·迪德拉斯这个名字看出。他写的短文《艺术家的肖像》、小说《英雄斯蒂芬》、《青年艺术家的肖像》、《尤利西斯》,都用斯蒂芬·迪德拉斯作为主人公的姓名。而这一姓名已几乎成了乔伊斯的化名。他在早期的信件和短篇故事中常用“斯蒂芬·迪德拉斯”署名。

斯蒂芬·迪德拉斯是希腊神话中的雕刻家和建筑师,是艺术家的化身。

为什么不称其为“青年作家的肖像”?

一个西班牙翻译家在翻译此书时曾问乔伊斯应该怎样翻译“artist”一词。乔伊斯反问道:“在你们西班牙画廊的展品目录上,你们通常如何称呼一个青年的自画像?”

由此可见,乔伊斯写《肖像》是在为自己绘肖像,亦即写他自己。诗是有声的画,画是无声的诗。《肖像》是有声的自画像,是诗。从乔伊斯的传记可以看出,17 世纪荷兰的画家伦布兰特的自画像和 19 世纪法国画家德加的自画像使乔伊斯得到不小的启示。

因此,《肖像》这样的自传性小说也可称为“艺术家小

说"。

如果传统的自传性小说叙述一个人全面的成长过程,《肖像》则着重描写了一个青年人的艺术气质和性格的形成过程。斯蒂芬的一生有许多经历可写,但是,他成长为艺术家的过程是这部作品的中心。

以作家(艺术家)的成长过程为中心的自传性小说在20世纪已有多部问世。但是,写这种自传性小说最为杰出的当数乔伊斯和法国的普鲁斯特。

作为一部自传性小说,《肖像》具有不少与众不同的特点。

它同时采用了传统的和实验性的写作手法。在结构上,它基本按时间顺序叙述主人公的成长。而其成长和性格发展主要通过意识来表现,即通过叙述主人公内心思想活动(回忆、独白、想像等)。读者看到的主要是主人公意识的流动,而不是事件和行动的组合,也就是主观意识的流动。所以,这类自传性小说又可称做"心理自传"。

所有的行动都体现在意识中。小说成了主人公斯蒂芬的意识流动的记录。书中的其他人物的存在只是为了在斯蒂芬的心中唤起各种意识。他们只存在于斯蒂芬的意识中,他们是斯蒂芬的陪衬。这同狄更斯的自传性小说《大卫·科波菲尔》不同。《大卫·科波菲尔》以大卫的成长和遭遇为主要线索,又通过主人公的自叙展开丰富多彩的情节,并塑造了一大群出色的人物形象,其中尤以米考伯的形象突出。狄更斯作为一个现实主义作家,重笔浓描的是人物所处的环境和人物所经历的种种痛苦遭遇,并以景物烘托感情,人物的心理活动不是他描写的重点。

《肖像》是一部主人公摆脱各种困境的小说。而这各种

困境均属心理上的困境：摆脱父亲的影响和控制，摆脱骄傲自大和浮躁，摆脱自爱的狭小天地，摆脱少年性觉醒的烦恼，摆脱为祖国的独立解放而战的责任感和旅居国外两者之间的选择所带来的困境，摆脱任神职或从事艺术生涯的心理矛盾。斯蒂芬总是处于思想矛盾的旋涡中。这些思想冲突难免造成人物的自我分裂以及在自我分裂状态中对自我的探索，以求摆脱这种自我分裂的窘境。

乔伊斯使用若干典型事件表现斯蒂芬在不同的生长时期所经历的精神危机——童年在克朗戈斯学校不公正地受罚和他的反抗。少年时期性欲的萌发使他陷入满足性欲与理性的冲突，青年时期对人生道路的选择。而在两次重大的精神危机中，他都做出了违背宗教的选择——在妓女和宗教教义之间他选择了妓女；在"象牙塔"和"圣水盘"之间他选择了"象牙塔"。

这是一个离经叛道者的成长道路。

小说既是反省，也是自我批评，很像5世纪圣·奥古斯丁的《忏悔录》和19世纪卢梭所写的《忏悔录》。乔伊斯通过斯蒂芬这个人物把自己的隐私公之于众。所以，他曾说："许多作家都写了自传，我怀疑是否有人能像我那样直率地写自己。"

用小说的形式写自传在一定意义上往往比传统意义上的自传更具有真实性。因为小说体的自传隐去了真实姓名，并使自传虚构化，造成自传的虚实真假并存，倒反而便于作者把许多灵魂深处的东西（包括见不得人的东西）和盘托出。

自传作为一种文类也在经历着变化。从来就没有任何一部自传是完全真实地记录了一个人的一生，即便是忏悔录和日记，也免不了有隐瞒和水分。而20世纪的自传更有日益虚

构化(小说化)的趋势,以至于小说同传记和自传的界限已变得十分模糊。作者在自传和传记的写作中发挥创作性"重新创造生活"(recreate life out of life)。

乔伊斯在神职和艺术家之间选择了后者。因为他认为,神父的职责只是宣扬宗教教义,他没有创造性,也不可能有创造性,他不能离经叛道。而艺术家却是新的上帝,因为他创造。乔伊斯说:"艺术家如同创造万物的上帝。他置身于他的作品之中,之后,之外,之上,谁也看不见……"斯蒂芬决心"以某一种生活方式或艺术来尽情地、充分地抒发我的热情",他的艺术生活将使他"千百次地接触经验的现实,在我的灵魂的熔炉中锻造出我的民族尚未创造出来的良知"。

宗教在19世纪后期的欧洲已经逐渐走出了它的鼎盛期。当人们在现实生活中只看到混乱和无序、邪恶和堕落时,他们对上帝的信仰也就动摇了,从而怀疑上帝的存在。欧洲的文艺复兴使人取代神,成为生活舞台的主角。19世纪达尔文的进化论使上帝和神学再次遭到重大的挫折。于是,许多作者以上帝自居,建立了作家即上帝的新观念。

《肖像》记录了宗教对乔伊斯的性格和成长所带来的深远和持久的影响。全书贯穿了乔伊斯对宗教又崇敬、依赖又厌恶的双重矛盾心理。青年艺术家斯蒂芬的主要活动是围绕他的信仰危机进行的。乔伊斯在书中对阿奈尔神父讲道的煽动力和感染力写得有声有色,足见天主教对乔伊斯的想像力的影响之大。人们还能发现,《肖像》中斯蒂芬的美学理论是神学片断的组合。但是,乔伊斯(《肖像》中的斯蒂芬)最终还是彻底地摒弃了天主教,而且把教会对爱尔兰的影响和控制看做是这个国家"瘫痪"的主要原因之一。他选择了艺术家的道路,认为只有艺术家才能拯救他,拯救爱尔兰。于是,艺

术家也就成了救世的上帝。

乔伊斯在写《肖像》、《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》时充分发挥了他那上帝般的创造力。在《肖像》中我们能深切地感受到斯蒂芬把自己看做上帝的自我陶醉。读过《肖像》，对乔伊斯的狂言"研究我的作品需要一个人用其毕生时间"也就不足为怪了。

乔伊斯写《英雄斯蒂芬》和《肖像》时还是青年，远未成名，他所创造的艺术家斯蒂芬在艺术上也尚无建树。所以，我们可以从两个层面上去解读《青年艺术家的肖像》这一标题——一是一个青年人为一个艺术家画像，二是一幅艺术家年轻时的肖像。

一个青年为一个艺术家画像：乔伊斯在写《英雄斯蒂芬》和《肖像》时还是个青年。一个自命不凡的青年描写一个不平凡的艺术家的形成过程，这里既有一个青年人常有的自我歌颂，也有对自己的无情揭露。他采取向前向后的双向叙述手法叙述斯蒂芬的成长——从婴儿到青年的前进式叙述和从青年到婴儿的回顾式倒叙。所叙述的事件只是在它们有助于斯蒂芬的内心发展和性格的形成时才有重要意义。

尚处青年时期的乔伊斯为艺术家画像是从斯蒂芬的婴儿期开始的，是从已经长大成人的斯蒂芬对往事的回忆开始的："很久以前，真的是好久了……"这是斯蒂芬的父亲在给他讲故事，同时也是他为婴儿提供未来从事文学创作的模式。用倒叙、回顾的手法只用了短短一页，就完成了对斯蒂芬婴儿时期的叙述，完成了对婴儿斯蒂芬的画像。

少年时期性欲的萌发、性欲与理性的冲突、妓女和性欲的满足、负罪感和在神父面前的忏悔，展示了一个少年的躁动不安。

青年斯蒂芬面临人生道路的选择,任神职或做艺术家的选择。矛盾中他忽然看到了那个象征"人的青春和美丽的天使"在海水中徜徉。海滩上那位鸟儿一般的涉水少年在斯蒂芬身上产生了巨大的力量,向他发出生活的召唤。斯蒂芬决心投入艺术创作的怀抱。

一幅艺术家年轻时的肖像:一个阅世不深、自命不凡的青年,自我陶醉伴随着自我反省和自我谴责。他没有普罗米修斯那种为人类受苦受难的牺牲精神。当祖国和人民需要他为其独立和解放而战时,他却去了欧洲。他对克兰利说:"我决不会为我不再信仰的事业去效力,无论你把它称做我的家庭,我的祖国,还是我的宗教。"他只有修身养性的意志,却无治国平天下的抱负。他呼叫着:"啊,生活,我将千百次地接触经验的现实,在我灵魂的熔炉中锻造出我的民族尚未创造的良知。""去生活,去犯错误,去跌倒,去争取胜利,去重新创造生活!"在《肖像》收尾时,斯蒂芬被张开双臂向他呼唤的幻象吸引,喊出了"欢迎你啊,生活!"

海涅说:"做个希腊人是年轻人的事……"乔伊斯用希腊人的神话和浪漫主义创造了极富浪漫主义情调的斯蒂芬,一个艺术家年轻时的肖像。

《肖像》在艺术上显然比《英雄斯蒂芬》更成熟。在《英雄斯蒂芬》中,乔伊斯不遗余力地赞扬了斯蒂芬,似乎号召读者一起同他为他的主人公(实则是乔伊斯自己)鼓掌欢呼。《肖像》给我们的是一个生动的画像或形象,让我们自己去观察、剖析、评判。斯蒂芬是一个未终结、未确定的人物。

对《肖像》也可以有不同的解读:隐去真实姓名的自传。用自己生平的一些经历为原材料的自传性的小说,记录一个人从婴儿到青年的成长过程的心理历程的小说。一个艺术家

成长的小说或自传,因为它记录了一个人的艺术美感的萌发和成长。一部讨论艺术和美学的小说。一部宣泄个人感情的小说(小说叙述斯蒂芬的愤怒、哀伤、伤感、烦恼、挫折、孤独、爱情的萌发、性欲的冲动)。

五 《青年艺术家的肖像》的叙述技巧和象征手法

在乔伊斯之前很少有作家在语言的使用上如此挖苦心思地标新立异，如此精心策划小说的形式、结构、文字和声音。能想到的是18世纪英国小说家劳伦斯·斯特恩。他写了一部名为《特里斯姆·香迪》的奇书，在语言和结构上大玩新花招，目的是打破传统小说以故事情节为中心的格局，冲出故事的范围，把读者从故事情节引向用来虚构小说的语言本身。因此，人们把这部小说称之为"反小说"、"反书本"。

18世纪是英国小说方兴未艾的发展时期，读者越来越多，小说市场越来越好。同时，对小说的负面影响持批评态度的人也多起来。斯特恩写这么一部让人看不懂的小说，他在小说走向兴盛时就抛出了一部"反小说"，表明他决心在小说创作上走出一条新路子，因此赢得歌德的赞扬，称他是"自由的灵魂"。在这部小说引起争议时，斯特恩说了一句流传后世的妙语："我写小说不是为了谋生，而是为了出名。"

斯特恩的标新立异使他成为现代主义的先驱。

但是斯特恩的小说并没有在18世纪或19世纪造就新小说或反小说的气候。当时的小说家写小说时关注的仍是内

容——吸引读者的情节和扬善抑恶的道德观。作者仍以全知叙述者的身份出现,是类似上帝的创造者。他的声音可以成为客观世界的声音,他在小说中创造的世界可以成为真实的客观世界。而批评家在批评小说时也偏重道德判断,甚至以道德判断代替文学批评。

巨大的变化发生在20世纪。

情节和道德教诲在小说创作中失宠。现代派作家力图通过语言形式的奇异打破传统的表现方法。他们看到了文字意义的复杂性;他们认为,小说中的情节和结构归根到底是文字的组合。英国当代著名作家、批评家戴维·洛奇说:"所有的情节都是语言的情节。"他强调:"所有有关小说批评的问题归根结底都是语言问题。"米哈伊尔·巴赫金说:"小说家的创作天才就表现在作家知道如何用语言工作同时又身在其外。"

在19世纪与20世纪之交,语言是爱尔兰一个引起激烈争论的问题——究竟用什么语言作为爱尔兰的国语,凯尔特语,还是英语?道格拉斯·海德于1893年创立了凯尔特联合会。此前他于1892年公开号召爱尔兰同胞齐心协力清除英国文化的影响。作为第一步,他建议首先要使用凯尔特语。乔伊斯响应号召,学了近两年的凯尔特语。

乔伊斯从小就对文字的历史及其极为丰富多彩的暗示性和多义性有着浓厚的兴趣。他上中学时学习拉丁语,上大学时学法语和意大利语。"欧洲奇特的语言"令他神往。他的这一癖好反应在他的文学作品中。

他的作品中的大多数人物对语言文字都有强烈的兴趣。《英雄斯蒂芬》中的斯蒂芬经常长时间地阅读斯基特的词源辞典,研究18世纪英国诗人布莱克和19世纪法国诗人兰波的作品,以体会"字母的价值"。之后,他又尝试把五个元音

打乱，重新加以组合，以产生“表达原始感情的声音”。大学时代的斯蒂芬沉醉于语言的性感内容中，见了纠缠在一起的常春藤，心里就想起男女交欢，于是写出了常春藤“缠绕交股呻吟”这样的无聊诗句。

《青年艺术家的肖像》中的斯蒂芬同样关注语言。在小说的第5章，斯蒂芬同督学牧师有几段很长的对话，议题是用词：

> 斯蒂芬说：“美学讨论中一大难题是要弄清楚我们在讨论中究竟是按文学传统用词还是按市场传统用词。我记得纽曼（按：约翰·亨利·纽曼（1801—1890），英国作家，曾任英国罗马天主教教堂红衣主教）在叙述圣母玛丽亚时说的一句话。他说，众圣人把圣母玛丽亚留住。而在市场，留住一词却有不同的用法。但愿你不会觉得我在强留你。”
>
> “不，一点也没有。”督学牧师礼貌地说。
>
> “不，不，”斯蒂芬笑着说，“我的意思是……”
>
> “是的，是的，我明白，”督学牧师赶紧说，“我明白你说的强留一词的意思。”

接着，斯蒂芬和督学牧师又对“漏斗”、“美”、“崇高”等词进行了讨论。

乔伊斯生性酷爱文字，而他生活的时代又恰逢欧洲文化的革命性时期。20世纪初，欧洲大陆的画家、音乐家和文学家像扔破布一样扔掉自文艺复兴以来一直占统治地位的那些理想和传统。小说家在小说的形式、叙述的技巧上大胆创新。作为文学创作的媒体，语言自然成为实验的对象。

乔伊斯在写短篇小说时期，在语言应用上的创新表现在用诗的语言使小说诗化。《都柏林人》中的许多短篇是诗化的散文，其中尤以《死者》最为典型。

从《英雄斯蒂芬》到《肖像》，从《肖像》到《尤利西斯》、《为芬尼根守灵》，乔伊斯在语言文字的使用上刻意标新立异，最终使他的作品变成了需要破译的密码。他把许多词掐头去尾，随意重新组合，或重新安排词序和句法。他对语言进行无情的分解、切割和组合，就像一个雕塑家以文字为材料创造艺术品。

乔伊斯声称，他的作品需要一个人用其毕生时间去研究。《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》当属这类作品。他以前所未有的方式表现个人内心活动的丰富和复杂，使他赢得"标志人类意识新阶段的伟大诗人"的美誉。他使20世纪的西方文化印上了"语言革命"的标记，使人恍惚有了世界乃是语言所创造的感悟。

《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》可以说是这种"语言革命"的极致。在我国，即便是从事英国文学研究的学者（研究爱尔兰文学的除外）从头至尾仔细地通读了这两部著作的英语版的人并不多。因此，用这部作品作为我们研讨乔伊斯如何使用语言和叙述技巧，并无多大的现实意义。《肖像》却是我国许多读者所熟悉的。

乔伊斯在《肖像》开卷的短短数百字中浓缩了他精心策划的形式、结构、文字、声音和叙述特色。

很久以前，真的是好久了……

是谁在叙述？这是谁的声音？这里没有引号。是不是作

者以全知叙述者的身份在叙述？第二句交待："他的父亲给他讲了那个故事。"讲故事者是谁？听故事者是谁？第三句有了交待："他是婴儿塔库。"第四句："他唱的那首歌。""他"是谁？不清楚。第五句："你尿了床，先觉得暖暖的，接着就凉了。"叙述用的是第二人称。这是作者用第二人称代词对受述者（读者）发表常识性的评论。第六句："他妈妈在他床上铺了一块油布，油布有一股很怪的气味。"这是全知叙述者的叙述。第七句："他妈妈身上的气味比他爸爸的好闻。"这是全知叙述者在转述婴儿塔库的话。婴儿有感知的能力，但是还不具备用语言表达自己的感知的能力。

这样，在《肖像》的第一页，我们至少听到了三个声音，或者说，三个人的声音，三个人的叙述：作者乔伊斯的声音、斯蒂芬的父亲的声音和斯蒂芬的声音。

由于《肖像》是一部自传性的小说，主人公斯蒂芬是作者乔伊斯的影子，因此，在小说中，作者与主人公的关系实际上是一种亦此亦彼，一分为二，合二为一，同时共存的关系。作者的声音和主人公的声音共存，形成一种"复声语"。复声语还表现为说话人并不在场。例如斯蒂芬的父亲给儿子讲故事。他的叙述以自由直接引语的形式出现，讲话时他并不在场，而是由作者转述。这种自由直接引语形式使叙述者的声音与被叙述者的声音或其他叙述者的声音之间泾渭分明的界限被打破了，从而使不同的声音相互回应，相互渗透，使叙述产生对话、开放、多元的特性。乔伊斯之所以不采用有引号的直接引语，还因为他企图在作者叙述和主人公叙述之间造成界限模糊，并使各种引语成分的相互交流获得更大的自由。

《肖像》充满了倒叙、内心对话和主人公同他人的对话。小说的第三章描写斯蒂芬在嫖娼后内心的负罪感、恐惧和不

安。作者采用内心独白和内心对话的形式描写斯蒂芬的内心世界：

> ……斯蒂芬心想自己已经死了，他正在经受上帝的审判，经受地狱之火的折磨。火焰像花冠一样从他的头盖骨冒出来，像声音似地嘶叫着：
>
> ——地狱！地狱！地狱！地狱！不同的声音在他身边响起：
>
> ——说说地狱。
>
> ——我想他一定是没完没了地对你讲地狱。
>
> ——你说对了。他让我们所有的人都忧心忡忡。
>
> ——这正是你们所需要的：让你们每时每刻都有忧患感，激励你们好好工作。

这是斯蒂芬的内心对话。

第五章基本上由对话组成，最后以日记收尾。用对话体讨论宗教、美学和祖国爱尔兰，讨论柏拉图、亚里士多德和阿奎纳斯，讨论自由和哲学心理学，讨论美和崇高以及两者的不同……

在小说的结尾，斯蒂芬通过日记体以自己的声音取代其他叙述声。

这样，我们在《肖像》中看到：作者的叙述、主人公斯蒂芬的叙述（他的回忆式倒叙、他的自白、内心独白和内心对话）、斯蒂芬和他人在一系列问题上展开的对话、最终又以日记体的叙述取代作者的叙述和其他人的叙述。

于是，我们在《肖像》中看到斯蒂芬在不断地对自我、他

者和现实作不间断的质询、辩论，进行自我质询、自我反省、自我发现。

在这部自传性小说中，我们感觉乔伊斯塑造斯蒂芬的过程是乔伊斯自我对话，并通过自我对话进行自我反省的过程。作者的叙述和斯蒂芬的叙述均采用没有引号的自由直接引语，造成叙述者和叙述界限的模糊。正是通过作者与主人公的对话，乔伊斯创造了主人公斯蒂芬，乔伊斯达到了自觉意识和自我发现。

同时，由于叙述和文字的模糊和未确定性，读者就成了作者邀请来参与诠释和对话的来宾。小说的阅读也就成了众声喧哗的百家之言或百家对话，而不是单声的一家之言。由于作者把自己看做是一个与主人公平等对话的主体，主人公斯蒂芬才获得了他的独立和自由。

《肖像》在叙述技巧、语言文字、文体风格、语气、声调、形式、结构等诸方面都给人以千姿百态的感觉。它既像一部自传，又像一部成长小说。它既像一部卢梭的忏悔录式的小说，又像苏格拉底的对话录。它以戏仿斯蒂芬的父样讲故事开始，继而模仿斯蒂芬童年、少年、青年时期的语言和语气，最终以日记体结束。

乔伊斯对叙述技巧所作的革命性变革和创新使他的名字成为现代叙述技巧的代名词。

乔伊斯对双关语和语言的象征性有浓厚的兴趣。他总是力图用一个词表达多种词义。有的批评家夸大乔伊斯的小说中词汇词义的多义性，认为他在作品中用的每一个词都可以从语义学的角度加以解释。这当然是不适当的夸大。但是，他那错综复杂、缜密安排的象征手法对读者的想像力的确是巨大的挑战。开卷第一页，"一条哞哞叫着的母牛沿路走过

来……"母牛使读者联想起斯蒂芬的母亲和他的祖国爱尔兰，路则象征斯蒂芬从婴儿到青年的成长道路。

乔伊斯对斯蒂芬·迪德拉斯这一姓名情有独钟，年少时就用它署名，后来在作品中也以它作为他的小说中的主人公的姓名。在希腊神话中，迪德拉斯是建造克里特的迷宫的建筑师。他在他自己和他儿子伊太洛斯的身上建造了蜡翼，从克里特的迷宫飞出。乔伊斯使用这个姓名是想表达他自己和作品主人公想离开爱尔兰的强烈愿望。而圣·斯蒂芬则是公元一世纪第一个为基督教殉教的人；这个姓名象征主人公立志要像圣·斯蒂芬献身基督教那样献身文学创作。

《肖像》第三章，乔伊斯用象征性的语言和手法表现斯蒂芬在神职和艺术家之间必须作出选择时的犹豫不决：

> 他从拜伦小酒店门口走到克隆塔夫教堂门口，又从克隆塔夫教堂门口走到拜伦小酒店门口，如此往返缓行走了无数次……
>
> ……整整一个小时他就这样走来踱去，等待着，但是，他再也不能等下去了。

"拜伦小酒店"中的拜伦和酒自然使人想起诗人以及酒神和狂欢之神狄俄尼索斯，而正是酒神和狂欢之神，让他唤起人们从事文学艺术创作的激情。教堂的象征性不言自喻。

涉水少女在海边的出现终止了斯蒂芬的犹豫不决：

> 她的形象已经深入他的心灵，永远不会消逝。没有一句话打破他狂喜时的神圣沉默。她的眼睛在召唤他，而他的心灵欣然接受她的召唤。去生活，去

犯错误，去跌倒，去争取胜利，去重新创造生活！

《肖像》以象征性的手法开卷，收尾。

小说以父亲讲故事开始。也可以说，以父亲给儿子示范如何用生动的语言讲故事（用语言进行创作）开始。这暗示：一个婴儿在父亲的熏陶、教育下成长为一个艺术家。小说结尾时，斯蒂芬在日记中大声呼喊："年长的父亲，年长的能工巧匠，始终如一地帮助我吧。"斯蒂芬看到了自己应用语言进行艺术创作时心有余而力不足的窘境，向父亲求助。这也是向迪德拉斯这位希腊神话中的能工巧匠求助。他在呼吁父亲和迪德拉斯赋予他更多的运用语言的功力。

六 《吉姆爷》的形式技巧

哈罗德·布鲁姆对《吉姆爷》有句精辟的评语:“即使康拉德未曾写出任何其他作品,就单凭这一本书,也足以使他的文学声誉永垂青史。”

对19世纪末和20世纪初还比较因循守旧的英国文化和文学说来,约瑟夫·康拉德的作品像一块巨石投入了平静的湖面:它掀起了波浪,它打破了旧的小说创作格局,它给英国文坛注人了新的活力,它改变了英国小说。

令人惊叹不已的是,这永远地改变了英国小说的人是一个外国人,一个加入了英国国籍的波兰人,海员出身,有航海的经历和经验,却并无多少文学创作的经历和经验。一个21岁才进入英国,继而加入英国国籍的外国人居然在极短的时间内以惊人的速度掌握、精通了英语,并用英语进行创作,实在是奇迹。

他不仅拓宽了英国小说的题材,使英国小说的内容走出英伦三岛,而且在技巧上革新了英国小说,并为英国小说开辟了心理探索的新天地。

维多利亚时代的英国小说家认为,小说家的自我是始终

如一的、调和的；他们笔下的人物也是如此。康拉德和其他现代主义作家则认为，小说家是分裂的自我，他所生活的世界是分裂世界，小说家既是创造者，同时又是探索者，即探索外部客观世界，更重要的是探索人的内心世界。

虽然现代主义作家同他们所创造的人物之间保持距离，似乎书中人物并非作者创造，然而我们从书中人物的身上仍能看到作者的影子：《青年艺术家的肖像》主人公斯蒂芬的身上有乔伊斯的影子；《到灯塔去》的女主人公布丽思科的身上有伍尔夫的影子；在《儿子与情人》男主人公保罗的身上可以看到劳伦斯的影子。乔伊斯曾说："像造物主一样，艺术家隐藏在他的作品内。"

在现代主义小说中，作者、作品、读者这三者之间的关系发生了变化。作者不再以一个全知全能、上帝式的创造者出现。他自觉自愿地淡化了自己的权威，把诠释的权力下放给读者。作者中心变为读者中心。这造成了一种印象，似乎读者也参与了作品的创作。作者的意图是什么已经无关紧要，重要的是读者如何解读一部作品。就读者而言，他不仅需要了解叙述的内容，而且需要明白叙述的技巧以及叙述产生的过程。读者也是探索者。

《吉姆爷》是一部读者一直在破译的密码。它那谜一般的神秘始终诱惑着读者对它进行永不休止的探索。而《吉姆爷》也正是一部探索性小说——探索小说的新形式技巧，探索人的内心世界的深奥性和多面性。

下面就以一个读者的身份从几个方面对小说的形式技巧作一番探索。

结构

《吉姆爷》全书共 45 章。第一部分（第 1 章至 20 章）叙

述的中心话题是作为帕特那号大副的吉姆置乘客的生死于不顾，跳海逃生。生还的吉姆经历了心灵的苦难历程。充满了理想主义和浪漫主义的吉姆曾经成天地幻想着在危急时刻有英雄式的不朽作为。但是，在生存和荣誉、职责之间必须作出选择时，吉姆却抛弃了职责和荣誉。吉姆如何评价自己，别人如何评价吉姆，吉姆是人们剖析人性的标本。

这一部分的特点是晦涩，充溢着浓重的象征性和印象性。

第二部分（第 21 章至 45 章）又可分为两部分：第 22 章至 35 章叙述吉姆在帕图赛的活动和成功。第 36 章至 45 章讲述海盗布朗和吉姆的争斗、吉姆的失败和死亡。

从叙述的角度看，小说也可分为三部分：第 1 章至 4 章，康拉德采用的是传统的全知叙述法，展示主人公吉姆的思想、感情和性格。第 5 章至 35 章是马罗的叙述。第 36 章至 45 章则以马罗致无名氏函件和手稿的形式出现。

叙述的顺序并非事件发生的顺序。试看第一部分前 7 章：

事件发生的顺序	小说的叙述顺序
1. 航行中的帕特那号	1. 吉姆任港口职员
2. 船触漂船	2. 航行中的帕特那号
3. 吉姆跳海逃生	3. 船触漂船
4. 吉姆法庭受审	4. 吉姆法庭受审
5. 吉姆自责自辩的内心活动	5. 马罗与吉姆相识
6. 马罗与吉姆相识	6. 吉姆自责自辩的内心活动
7. 吉姆任港口职员	7. 吉姆跳海逃生

这一部分最重要的事件是帕特那号误触漂船，吉姆在慌乱中跳海逃生。这是引起吉姆自责、自辩的起因。按传统叙述法应放在前三章交代。可是，作者在第 7 章才说这些事。

船并未沉，乘客均得救等也只是在此刻才说出来。

小说的结构是零散的，片断的，跳跃式的忽前忽后，不连贯的，它反映了意识的流动。

叙述技巧

在康拉德的几部小说中，马罗是他的代言人。因此，有的批评家把用马罗作为主要叙述者的小说统称为“马罗小说”。在《青春》、《吉姆爷》、《黑暗之心》这些“马罗小说”中，康拉德借助马罗之口传递作者的思想、感情和价值观，作者躲在幕后，似乎总想逃过读者的视线。马罗这个书中人物兼叙述者首次出现是在《青春》(1902)一书中。康拉德在介绍这个人物时，耍了一个小小的花招。他在马罗的名字后的括号中写道：“至少我认为他的名字是这样拼写的。”这样故弄玄虚，无非是想造成一种真实感——让读者感到世上确有其人，绝非作者虚构。

马罗的背后是作者康拉德。他躲躲闪闪地藏在幕后，似乎他并不存在，其目的是竭力避免造成这样一种印象——小说是作者主观意识的产物，他要让读者感到他在讲述一个真实的故事。他还企图在读者中留下一个印象，似乎马罗是全知叙述者，似乎读者一直在倾听马罗的叙述。因为在马罗的最初几次独白中，他像一个传统的全知叙述者那样，对吉姆作出结论性的判断，把他比做甲虫，称他为罪犯。

但是，马罗逐渐暴露出他并非一个全知叙述者。他以一个旁观者、朋友的身份看待吉姆，并且像吉姆所期望的那样评判吉姆，把他看做是“同我们一样的人”：谁都可能犯同样的错误。在评判吉姆时，马罗抛弃了传统的道德标准，并且开始用吉姆的道德尺度来衡量自己。于是，我们发觉马罗和吉姆并无本质的差别。

小说的内容和叙述有时在读者中产生作者康拉德、作者的代言人马罗和书中男主人公吉姆三人合一或三人重叠的印象。康拉德通过马罗之口讲述一个有关吉姆的故事。而马罗的许多叙事内容则是他从吉姆处听到的。吉姆对他的海上经历作出解释。他的解释被马罗重新解释。马罗的解释又继而被他的听众解释。读者又对种种解释作出自己的解释。千百个读者也许会作出千百种不同的解释。读《吉姆爷》就像是进行一次没有休止的诠释过程。

马罗声明，他对吉姆并不了解。这是一个不能忽略的声明。因为这表明他对吉姆的任何评论、判断都只不过是他个人的意见或印象，因此是不可靠的，不确定的，非终结性的。

吉姆好像是罩在雾中。马罗不时地"在雾的裂缝中看他一眼，看见他在雾中走动的身影"。马罗说："也许是由于他用力挣扎，结果使笼罩在他身上似云若雾的感情移动到了我们身边。通过那块精神的面纱上的一个个小孔，我们看清了他们的体形。如同一幅绘画中一个象征性的人体，他身上充溢着一种模糊的吸引力。"

在现代主义小说家中，很少有作家像康拉德这样如此频繁地、如此别出心裁地使用如此多的叙述者的声音。众多的叙述者是康拉德表达他的意识的工具。作者在小说前三章作为一个全知叙述者，用一种传统的、固定的、绝对的道德标准衡量吉姆——体格强壮，个子不高（暗示他并非一个高大的人物）。这个青年人陶醉在理想主义和浪漫主义的幻想中，总以为自己在紧要关头能干出一番轰轰烈烈的英雄业绩。可是，他却经不住实践的考验，在危急时刻贪生怕死，擅离职守，跳海逃生。虽得以生还，却失去了荣誉。

法国中尉对吉姆持同情态度，认为他跳海逃生"有情可

原”。切斯特说“他不行”。马罗则针锋相对，说如果“他不行”，那么“谁也不行”，说吉姆是“同我们一样的人”。斯坦同情他，推荐他去帕图赛岛重新开始生活。布朗鄙视吉姆。朱厄尔崇拜吉姆。吉姆本人在自责的同时为自己辩解，认为自己是个不走运的青年，不巧碰上了一件倒霉事。

这些不同的声音、不同的视角表达了康拉德的意识和矛盾心理——他对自己逃离祖国波兰以及未能继承父业，为波兰的解放而奋斗，始终怀有深深的内疚。他也曾经决心献身波兰的解放事业。但是，在理想和残酷的现实的冲突中，他打了败仗。他始终未能摆脱愧疚和矛盾的心理状态。用马罗作中心叙述者可以使康拉德拉开他同读者的距离，避免在读者中产生这样一个印象：他在讲述一个同他本人的经历有关的故事。

马罗具有多重身份——作者的代言人、故事的中心叙述者、故事的参与者、编撰者、评论者、调查者。说他是调查者，因为他想找到一个答案：珍惜荣誉的吉姆为什么会擅离职守，跳海逃生？在帕图赛岛，他原本可以逃避死亡，却又勇敢地面对死亡。

马罗说，一部小说不应该只是肤浅地叙述人和事如何如何，小说应该探索一个问题的根本：为什么会这样。他说：“也许，冥冥之中我希望能找到一些深刻的、赎罪的根源，一些宽宏大量的说法，一些令人信服的借口。”

象征性

康拉德说：“所有伟大文学作品都是象征性的。”

象征性是《吉姆爷》的另一特色。航海本身就象征人生历程。狂风巨浪、海难、单调的海上生活、海员的哗变等等时时考验着人的体力和意志力。吉姆临危生惧，跳海逃生的一

"跳"是小说反复出现的中心主题，全书叙述的中心话题，全书最具象征意义的行动。这一跳是生的选择，却又是荣誉的丧失、职责的背弃和道德的沦丧。这一跳的背后是否隐藏着作者康拉德心中经常隐隐作痛的愧疚——他在祖国波兰需要他投身解放事业时，未能继承父业，却选择了离开祖国，继而加入英国国籍？

康拉德是否是通过吉姆的这一跳影射自己背离祖国，"跳"入英国国籍，并借用众多叙述者兼评论者对这一跳作出公正的评论，使他愧疚的心灵稍得慰藉？

吉姆来到帕图赛岛是否象征康拉德来到英伦三岛？

对吉姆的描写处处充溢着象征性。开卷第1章第1行，作者写道："他差一英寸，或者说，二英寸，才够六英尺高……"从身高看，吉姆并不高大，缺乏英雄人物那高大的身躯和俊美的面孔。可是，在第14章的最后一段，马罗在描述吉姆时说道：

> 我什么也没说。我一眼看见吉姆高高地站在一块无影的岩石上，两腿膝盖以下都是鸟粪，海鸟在他耳边发出刺耳的尖叫声，头上火球般的太阳发出耀眼的光芒，辽阔的天空和海洋颤抖着，冒着一眼望不尽的腾腾热气。

这分明是普罗米修斯的形象。

这两个大相径庭的形象反映了作者对吉姆作出评价时的矛盾心理，表现了作者刻意追求的模糊和晦涩。了解康拉德身世的读者自然会在吉姆的身上看到作者的影子，而 Patna 和 Patusan 的第一个字母"P"又自然会使读者联想到同样以

"P"开头的Poland。显然，祖国波兰始终萦绕于康拉德的心头。吉姆一想起帕图赛岛就像是"一个小伙子将去度假，心中向往着未来种种开心的经历"。这其实也正是康拉德走出国门，走向海洋，走向异国他乡时的心情。

全书最可玩味的象征是斯坦评说蝴蝶。斯坦是富商，他的一大嗜好是捕捉、搜集蝴蝶。第20章整个一章都是说蝴蝶。书中写道：

> "精彩极了！"他重复道，抬头看着我。"你瞧！多么漂亮——但是这还算不了什么——你看它多么精细，多么协调。可又多么脆弱！又多么强壮！多么准确！这就是大自然——各种巨大力量的平衡……真是奇迹，大自然是伟大的艺术家，它是大自然的杰作。"
>
> 马罗问道："杰作！难道人不是大自然的杰作？"斯坦答道："人让我们惊叹，可是人却并不是大自然的杰作。"他接着说："也许创造人的艺术家有些神经不正常。是吧？你以为如何？有时候，我觉得人来到了一个并不欢迎他的地方，一个无他容身之处的地方……"

斯坦在野外搜集蝴蝶，捕捉到一只稀有蝴蝶样品。他称其为"一个稀有的、非常完美的样品"。在他向马罗讲述他这一难得的收获时，马罗说："斯坦，说实话，我到这里来是为了讲述一个样品……"斯坦问道："是蝴蝶吧？""没有什么比它更完美了。"马罗说："我说的是人。"

显然，斯坦和马罗对人的评价存在着巨大的差异。斯坦

认为，人是不完美的，因此并非大自然的杰作。蝴蝶才是完美无缺的大自然的杰作。马罗却认为人是大自然的杰作。斯坦对搜集蝴蝶样品有浓厚的兴趣；马罗则热衷于搜集、分析人的样品——把吉姆作为一个典型的人来进行分析。

蝴蝶在古今中外都有很强的象征性。

春秋战国时期，庄周在《齐物篇》中写下了庄周梦蝴蝶，蝴蝶梦庄周的千古绝句："昔者，庄周梦为蝴蝶，栩栩蝶也，反喻志与，不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也……"梁山伯与祝英台殉情后双双化为蝴蝶。希腊神话中的赛基(Psyche)是以少女形象出现的人的灵魂的化身。在文学艺术作品中，赛基身上有一双蝴蝶的翅膀，以表现灵魂之轻。古时的西方有一传说：人死后其灵魂化为蝴蝶，在已经死亡的躯体上飞翔。

《吉姆爷》第30章讲述一群歹徒袭击斯坦。斯坦只身斗歹徒，打死其中三人，斯坦打量着一具尸体：

> 我看着他的脸，看他是否还活着。这时，我发现有一个模模糊糊的、阴影似的东西在他的额头的上方飞过。原来，那就是我所说的这只蝴蝶。

斯坦认为，人有一种幻觉，总以为自己完美无缺。可是，人并非大自然的杰作。他说：

> 人想成为圣人，同时，他又想成为魔鬼。每当他闭上眼睛时，他眼前浮现的是一个很优秀的人，优秀得不可能达到的程度……那只是一个梦。

印象主义

《吉姆爷》是一部印象主义小说。小说本身就十分晦涩、模糊，一切都处于不确定、不绝对化的状态，若隐若现，若明若暗，像云里雾里的东西，模模糊糊，难以捉摸。人人都在凭印象评说吉姆，印象式的评说又给读者留下了各种各样的印象。故事从吉姆在东方港口担任职员开始。他从一个港口到另一港口，行踪诡秘，像一个神秘人物。读者只能把这些零碎、分散的印象整合成一幅吉姆的画像。

康拉德说，小说应该有一种非凡的魔力，使人联想起音乐和造型艺术，小说"应该是一个通过感官的印象"。他反对按时间顺序平铺直叙人和事。他主张捕捉人在一瞬间给人留下的最强烈的印象，并从这一印象开始描述人物。他认为这种印象主义的表现方法才是"更高程度的现实主义"。

马罗说："旁观者看得最清楚。"作者对吉姆不"盖棺论定"。他只提供印象，全知叙述者的印象和其他叙述者的印象，结论则由读者自己去作。小说的情节，或小说的故事性已经淡化，小说并无曲折离奇、扣人心弦的情节。在情节淡化的同时，叙述者的话语突出起来，成为读者关注的焦点。康拉德也像其他现代派作家一样，具有很强的语言意识。他在《吉姆爷》中刻意利用语言的模糊性，大量采用晦涩的象征和比喻。斯坦说了一段模棱两可的话：

> 人坠入梦中就好像人摔进了海里。如果他没有经验，一个劲地挣扎着想浮出水面，他就淹死了……惟一的办法是用手和脚踩水，让深深的海水把你托起来。

斯坦这段话的真正含义是什么？至少可以有两种不同的

理解。一种理解是:如果一个人太理想主义,对现实生活抱着不切实际的幻想,试图逃避这个世俗的世界,那么,他的结局就像是一个掉入海中的人,只是一味地拼命在水中挣扎,必定下沉淹死。而重实际的人则能识时务,顺应环境,使环境服务于自己,就像利用海水的巨大浮力,化险为夷。

另一种理解是:人一旦降生在这个世界,就雄心勃勃,总以为自己能干出一番宏伟事业。这就像一个人掉进了海洋。没有梦想就没有生存,失去了梦想意味着死亡。人必须同梦想协调一致,与梦想共存,以求生存。

这两种理解都言之有理。但是,究竟人应该是现实主义者,还是浪漫主义者或理想主义者,斯坦并未明确地说。在评论吉姆时,他说:"他很浪漫……这很不好……这也很好。"这样模棱两可的话语在书中到处可见,把一部语言符号构建的小说变成了一部引诱读者破译的密码。

以往我们读小说,关注的是小说的故事情节,亦即小说的内容。如今我们读《吉姆爷》这类现代主义小说时,我们强烈地感到,我们不仅应对小说的故事情节感兴趣,我们还必须关注话语、叙述方法和叙述过程,甚至一部小说的创作过程。这无疑大大地拓宽了读者的视野,增加了读者对小说创作的参与意识。

不少批评者称康拉德是印象主义者,把他比做印象派画家莫奈、雷诺阿。康拉德的小说的晦涩自然同他本人在思想、道德观、价值观方面的晦涩是分不开的。英国著名现代派作家福斯特曾说:"康拉德从里到外都是模模糊糊,他那个充溢着天才的秘密小盒子里装的不是一块宝石,而是一团水蒸气。"

康拉德在这部小说中经常使用雾、云和各种色彩作为意

象，给人和事蒙上一层半透明的面纱；他用视觉形象激发读者的联想和印象。月光使人想起梦，想起梦幻和现实的差距，想起理想主义是多么地接近自欺。

七 《到灯塔去》:一幅有声的画

弗吉尼亚·伍尔夫说:"我有个想法,想创造一个新名称来称我的作品,而不用'小说'一词。"

在现代主义席卷英国文坛的20世纪20年代,伍尔夫刻意追求小说的实验性和标新立异,写出了非传统意义的小说。《到灯塔去》(1927)是一部新小说,也是一首诗,一幅画。小说的第二部分几乎句句是诗:

> 所有的灯全灭了,月亮也已沉下,小雨敲打着房顶,黑暗铺天盖地落下。似乎没有任何东西能阻挡这洪水般的黑暗。它悄悄地从锁孔和门缝潜入,绕过窗帘,进入卧室,在这边吞没水罐和脸盆,在那边吞下一盆红红黄黄的大丽花……

这段描写使我们想起艾略特在《杰·阿尔弗雷德·普鲁弗洛克的情歌》中的诗句:

> 黄色的雾在窗玻璃上蹭它的背,

黄色的烟在窗玻璃上擦它的嘴，
在黄昏的角落里舔着舌头，
盘桓于已经干涸的池塘。
任烟囱里的烟灰飘落在它的脊背上，
在阳台上滑了一下，突然一跃，
看到这是一个宁静的十月的夜晚，
便在房子周围蜷起身子，昏昏入睡。

当然，这两段引语在意象、艺术意境等方面有明显的不同。伍尔夫的散文更多女性浪漫主义，而艾略特的诗则用奇特的比喻和意象、口语体和城市节奏描写城市景色。前者是诗化的散文，后者是口语化的诗。

艾略特在伦敦时常与布卢姆斯伯里文人小组的文人交往，是伍尔夫家的常客。他的两部诗集(《普鲁弗洛克及其他观察》、《诗集》)是由伍尔夫夫妇经营的出版社出版的。《诗集》还是伍尔夫夫妇亲手印的。艾略特的现代诗对伍尔夫的创作有不小影响。但是，伍尔夫笔下没有艾略特那种不愉快的现代城市意象和比喻。伍尔夫的小说是她的意识的流动，一种充满诗情画意的、女性的、美学的意识流动。她通过这种手法使艺术进入直觉、想像的格局。

《到灯塔去》也是一幅画。

小说的整体结构很像三幅一联的绘画。第一幅画的背景是苏格兰西北部海边一个小岛上的别墅。时间是夏天。室外树草葱翠，鲜花遍地。远景是浩瀚的海洋和灯塔。人物是六位客人和拉姆齐十口之家。他们在别墅度夏。在以“窗口”为标题的第一部分，中心人物是拉姆齐太太。她是联系一家人的纽带，联系拉姆齐一家同客人的纽带。

窗口本身就是一个极好的画面。透过窗口可以看到室外广阔的天地和室内人物的活动。透过窗口可以观察人的内心世界，同样海阔天空。窗口是观察外部客观世界和内部主观世界的“窗口”。拉姆齐太太倚窗远望，远处是海洋和灯塔，近处是花园和室内的陈设。她把室外室内景色融为一个画面，把外部世界和内心世界化为一个和谐的场景。眼之所至无不在她心头迸发出联想的火花。一块岩石，一棵小草，一束灯塔的光，一片海浪无不作为“客观关联物”在她心中引发数不清的联想。

第一部分占统治地位的动作是拉姆齐太太的“看”。看着看着，看着想着，她仿佛变成了她所看的东西：

> ……她举目望去，去迎接灯塔射出的那束光，那束长长的、坚定的光束，那三束光中的最后一束，那是她的光束。因为在这一时辰这一情态下注视光束总会让人不禁要把自己同她所看到的东西紧紧地联系在一起。而这件东西就是那长长的、坚定的光束，就是她的光束。她常常发觉她自己坐在那里一个劲儿地看，手里干着活，眼睛不停地看，一直看到她自己也变成了她看的东西，例如说，她变成了光。

不同的人在观察同一物体时有着不同的感受，也就是说，在心中留下不同的图画。拉姆齐先生看灯塔时，注意到的只是伫立在一块光秃秃的大岩石上的一座刻板的塔。面拉姆齐太太看到的却是灯塔射出的光。共享瞬间的观察给人带来的感性认识和美感意识是人生一大乐事。

第一部分“窗口”是拉姆齐太太的意识通向外部世界的

窗口。通过她的意识窗口,我们可以看到书中其他人物的许多特点。

第二部分“时光流逝”是三幅一联画中的第二幅画。这是三幅画中最短的一幅画。在时间跨度上,它却是最长的——叙述了十年变迁。画面上仍是那栋度夏的别墅,不同的是它已经衰败了。曾几何时充满生气和欢声笑语的别墅在大战期间只落得人去楼空。如今战争已经过去,和平已经来临。往日的朋友又在此相聚。

但是,毕竟风光不再。联系人际的纽带、书中的中心人物拉姆齐太太过世了。她的儿子安德鲁战死沙场,女儿普鲁难产而死。别墅的衰败和人的死亡让人倍感凄凉。因此,画面的色彩以阴暗为主。“黑暗铺天盖地落下。似乎没有任何东西能阻挡这洪水般的黑暗。”“黑暗来得如此快。”

但是凄凉中也有战后重聚的欢快。灰暗的底色上也色彩斑斓:

> 一盆红红黄黄的大丽花。

> 他们轻轻地抚摸着墙壁,一边走一边沉思着,似乎在问印在壁纸上的红色黄色玫瑰是否会褪色……

> 浪谷的海水像一片摇动的树叶渐渐地变成了淡绿色。

> 秋天的树在黄色的月光下闪烁。

> 太阳在房间里洒下一条条一块块光影把房间变

成一片朦胧的黄色……

那时他们会看到夜一身紫色飘然而至。

“光”和“影”，“窗口”和“倚窗而望”等词语在这一部分频频出现，增添了小说的画意。我们通过这如同画框的“窗口”看到了光、影、色彩和线条组成的画面。

这也是一幅传统主义的画。作者基本上采用写实主义的手法而不是意识流描述十年间人、事、物的变化。有的信息（如拉姆齐太太之死，女儿普鲁的结婚、难产和死亡，儿子安德鲁在法国战场被炸死等等）则是通过女佣们的交谈传递的，放在括号内，以示与作者叙述的区别，女佣的交谈颇似古希腊诗剧中的歌队，似乎是在为剧中主要人物的上场作铺垫。

第三部分“灯塔”的主要人物是画家布丽思科。主要内容是布丽思科长久未能完成的画终于大功告成以及灯塔之行终于成行。这是横穿这一部分的两条平行线索，两幅并列的画面。一个画面是拉姆齐先生带着子女乘船驶向子女殷盼的灯塔。另一个画面是布丽思科终于在别墅花园里在画布上用画笔画上了成画的最后一笔。

这两件事都是“航行”的胜利完成，冲突和矛盾的解决。这两件事都各自有虚实两条线。拉姆齐带着子女去灯塔既是有形的航行，也是无形的精神航行。拉姆齐先生同儿子詹姆斯之间有很深的隔阂，儿子曾经有过用斧头砍死父亲的念头。灯塔之行消解了父子之间的敌对和冷漠，使人际关系和精神境界达到和谐、相互理解的目的。这是精神和感情的升华。

布丽思科作画同样是一次精神历程。拉姆齐太太在世时，她总觉得完美和谐的化身拉姆齐太太使她相形见绌，从而

使她丧失了自信心。十年间人世沧桑，拉姆齐太太的不复存在消除了她在布丽思科精神上所形成的压力。她留下的美好形象和记忆又催化顿悟。“她感到一阵突然的冲动，于是在画中央画了一道线。画好了，大功告成了。她筋疲力尽地放下画笔，心里想：是的，我终于达到了我观察中的境界。”

究竟什么是她“观察中的境界”？

伍尔夫未作交代，只能由读者自己去感悟、诠释。

布丽思科边作画边看着拉姆齐先生同子女们驶向灯塔，她大声说：“他一定已经到了，”“他已经登上灯塔了，”“航程完成了。”“似乎是灯塔那边有什么东西唤起了她的追忆，她迅速挥动画笔。画完成了。”也许灯塔使布丽思科记起了过世的拉姆齐太太，而拉姆齐太太美好的形象给了她启示。拉姆齐太太在世时曾经爱恋远处的灯塔，并且把自己化为灯塔的光芒。拉姆齐先生和子女们登上灯塔无论是有形的航程或无形的精神航程，都象征着胜利或成功或事业的完成或矛盾的解决。

画的完成同布丽思科心灵航程的完成是同步的。她的心灵航程经历了几个阶段。她曾把拉姆齐太太看做是“伟大而可怕的母亲”。在她的心目中，拉姆齐太太是美丽、智慧、和谐、温柔和力量的化身。小说中所有的男人（只有一个人例外）都敬佩她，爱着她。她所拥有的恰好是布丽思科所缺少的。这使她产生一种自卑感。

在她敬佩的拉姆齐太太去世后，布丽思科经历了失落、空虚和哀痛的“航程”。要画好拉姆齐太太，布丽思科必须抓住她的精神实质，而不仅仅是她的外形。

但是，什么是拉姆齐太太的精神实质？

她起初把拉姆齐太太看做是“那样一个月亮，它使人感到

它构筑了一个浑然的整体，并在此背景中成为引人注目的中心”。像拉姆齐太太一样，月亮具有一种奇特的美和力量，那是肉眼所能看见的。但是，月亮内部蕴藏着什么却使人感到神秘。布丽思科想了解月亮的象征意义是什么：“是智慧吗？还是知识？”拉姆齐太太的精神实质又是什么？不掌握这一点就不可能画出一个真正的拉姆齐太太。

布丽思科终于认识到拉姆齐太太并非完美无缺，她自己也不必自惭形秽。她终于感悟到自己的优点和力量，先前的自卑感一扫而空。这是布丽思科的精神航程。没有这精神航程的完成，要完成作画这一有形的“航程”，也是不可能的。

从画家的视角看，画家布丽思科一直在寻觅适当的形状来表现拉姆齐太太的形象。未能抓住拉姆齐太太的精神实质使她长期无法完成那幅画。而未能掌握拉姆齐太太的精神实质的原因是布丽思科过于美化了拉姆齐太太，把她送上了女神的神坛；同时，她又低估了自己的优点和独立完成事业的能力。这种精神状态和作画的行动形成了不能调和的对立两极。调整对拉姆齐太太和对自己的估价实际上是把作画者和绘画对象从错觉假象引入真实。

灯塔引发布丽思科的灵感。

拉姆齐太太在世时常常感到她与光已经融为一体：

> 她变成了她自己正在看的东西——光……她把目光从手中的针线活移至远处，眼光同灯塔射出的第三束光相遇，这就好像她自己的眼光交叉……她用赞美光来赞美自己……她在探索，她像光一样美丽。

《到灯塔去》中的两个主要女性人物拉姆齐太太和画家布丽思科都把自己看做是光,灯塔的光。她们与光融为一体。光是柔和的、神秘的、美丽的、虚幻的、女性的,同坚实的、挺立的、因此也是男性的岩石和岩石上的灯塔相依而存,成为柔刚相济的两极。在拉姆齐一家乘坐的船未到达灯塔前,灯塔对布丽思科说来是遥远的,可望不可及的,神秘的,虚幻的。当她感觉船已抵达,拉姆齐一家已经登上灯塔时,灯塔同布丽思科之间的距离缩短了,它的神秘感也顿然消失,变成了实实在在的存在。此前,她在作画时总是茫然不知从何下笔:这颗树应该放在什么地方?这条线应该怎么画?那片树篱该怎么画?怎么画拉姆齐太太?是不是整个草图都打错了?

布丽思科苦苦思索、寻觅的是画的形和形所传递的意境。在这纷乱的大千世界,太阳升升落落,月亮阴晴圆缺,海水潮涨潮落,灯塔一明一暗,光阴流逝,人有悲欢离合、生老病死……布丽斯科环顾远近四周,一切都在变化之中,一切均处于纷乱。作为画家,她必须在这流动纷乱的世界捕捉到人、物、景和动作,在乱中求序,在动中求静,在她的画面上把流动的物体转化成静止状态,永恒状态。她说:

> ……纷乱之中也有形;这永不停息的消逝和流动(她望着飘逝的云和颤抖的树叶)被固定下来。拉姆齐太太说:"生活在这儿是静止的。""拉姆齐太太!拉姆齐太太!"布丽思科重复着。是拉姆齐太太给了她启示。

在这一部分,不断出现的与绘画相关的词汇如形状(shapes, forms)、颜色(blue, yellow, grey-green, pale, white,

green, blues and browns, ambers ...)、线条(lines)等仿佛都一一显露在画布上。同时,具体的东西如灯塔、别墅、拉姆齐太太、作画、到灯塔去的航程和登上灯塔等等又被抽象化了。而抽象的东西如爱等又被具体化了。布丽思科说:“爱有上千种形式。”书中写到,布丽思科和拉姆齐太太都喜欢创造“完美的形式”(shapes of wholeness)。在布丽思科眼中,拉姆齐太太也呈现出千姿百态的形状——她如同圆顶屋,她的身影是三角形的,隐秘的拉姆齐太太是楔形的……

读第三部分小说就像是看一幅画。画面上的人物、岩石、灯塔、海浪、别墅、树木、光影、天空等等都在观者心中产生巨大影响。他们都是大自然各种永恒、美丽的形状。

距离是绘画和看画的另一个重要问题。绘画者要掌握好画面上各个局部之间的距离以达到最佳美感效应;看画者从不同的距离和不同的角度看画,能得到不同的美感和印象,甚至不同的结论。

第三部分是一个作画的过程,一个看画的过程。距离产生魅力,距离具有非凡的力量。第九章写道:

> 莉莉·布丽思科依旧站在那儿眺望着海湾。她心想,多么纯净的海啊。海水像一件丝织品铺在海湾上。距离具有非凡的力量。她觉得拉姆齐一家人已经被海水吞没了,再也不会回来了。他们已化为大自然的一部分。海洋多么平静,多么沉寂。汽船已经无影无踪,留下的烟却还飘浮在空中,像一面低垂的旗在悲哀地纪念着什么。

在第十一章,布丽思科看着海,心想:“许多事都取决于距

离。"当拉姆齐先生乘船而去，离她越来越远时，她对他的感情也随之发生了变化。距离造成一种印象，似乎拉姆齐先生和他的孩子们已经被蓝色的海洋吞没。而近在咫尺的卡迈克先生看起来却像个海怪。这一切都是距离造成的。

距离使物体在人的眼中、心中产生不同的印象和效果。当詹姆斯和卡迈克在远处看灯塔时，灯塔"是一座银色的、模糊不清的、有着一只黄眼睛的塔"，是神秘的，似乎只存在于神话和寓言中。可是，当他们走近灯塔看灯塔时，他们看到的是用白涂料刷白的岩石、光秃秃的塔和灯塔的窗户，都是些实实在在的东西。于是，他们认识到距离的魔力和魅力，距离使一件东西变成两样东西——近的和远的，普通的和有象征意义的。

在夜晚，当别墅内所有的灯都打开，通过窗户放射出光芒时，它其实也像一座灯塔。但是，人在其中，却不觉其虚幻、神秘。从远处看灯塔和灯塔射出的光，又是另一番情景。

莎士比亚说，时空的距离产生美和爱。

距离也改变人与人之间的关系。

与拉姆齐夫妇相处，他们俩人都给人以专横的感觉。在近处仔细观察，婚姻和家庭生活也显得怪诞。因为婚姻和家庭生活使人丧失自由和个人隐私。从近处看，人际关系也远非理想、完美。可是，从远处看，拉姆齐夫妇是一对恩爱夫妻，家庭生活融融乐乐。拉姆齐先生像那座坚挺的灯塔，有阳刚之美；拉姆齐太太像灯塔放射的光，有女性柔和之美。两者结合使灯塔成为安全、崇高和美的象征。

詹姆斯和卡姆等子女过去同父亲疏远，父子之间拉开了距离，使他们只能从远处看父亲：父亲在他们的心目中是冷漠的，专横的。同舟共渡海湾，到达久盼的灯塔使他们之间的距

离和隔阂消失了。他们都从各自狭小的自我世界走出来，走到一起，一起驶向广阔的、和谐的天地。

显然，灯塔之旅同时也是精神之旅，人情之旅。它对布丽思科作画的启示是多方面的。灯塔之行给她以完成作画的灵感：她仿佛从远和近、明和暗、理想和真实、过去和现在、死亡和生存、时间和空间的对比中掌握了生活的真谛和完成那幅画的最后一笔的落点。

《到灯塔去》说了两件事或两个行动：拉姆齐一家乘船到灯塔去，布丽思科绘画。

《到灯塔去》讲了两件物体：建筑（灯塔和别墅）和画。建筑和作画是伍尔夫写这部小说时用的两个最重要的隐喻。到达灯塔和画的完成都象征愿望的实现，人在纷乱中找到形状和秩序，在死亡中找到生命，在冲突中找到和解。

《到灯塔去》像印象派画家莫奈的画，画的是画家的印象。这幅画要表现什么？由观者的印象去决定吧。也许这幅画只表现了颜色、线条和光的明暗，如此而已。《到灯塔去》只是一幅"有声音的画"。伍尔夫说："头脑接受千千万万个印象……这些印象像无数原子一样，从四面八方纷至沓来。"这"千千万万个印象"像无数色彩和线条构成了图案。伍尔夫刻意在小说中反映主观印象和感性活动。她认为只有人的内心活动才是真实的世界。对伍尔夫说来，"生活不是一连串左右对称的马车车灯，而是一圈光晕，一个始终包围着我们的意识的半透明层"。她认为，意识能显露一切，穿透一切，决定一切。她用意识流的手法记录一事一物一瞬间在人的内心世界所激荡起的感受的波澜。

文学家所关注、叙述的对象从客观世界转移到内心世界自然是文学创作的一大转型。其实，意识流的写作手法早在

18 世纪的英国就被劳伦斯·斯特恩在《尚迪传》中采用。他写的《伤感旅行》虽名为游记,却对客观世界的描述甚少,而是以某些日常生活中的琐碎小事为引线,抒写作者的内心世界。18 世纪著名英国哲学家戴维·休谟认为一切理念皆来源于印象。他在《论品味的标准》一文中写道:"美并非物体本身固有的品质。美仅存在于人的头脑中,头脑思考各种东西,而每一个头脑可以在同一物体上看到不同的美。"他强调的是读者或听众对客观事物的美感反应。

英国唯美主义鼻祖、文学家沃尔特·佩特认为审美标准最终取决于读者的感受和品味。美国哲学家、心理学家威廉·詹姆斯在《心理学原理》(1890)一书中写道,现实并非存在的客体,而是人通过意识观察到的存在。普鲁斯特的《追忆似水年华》(1913—1927)、乔伊斯的《青年艺术家的肖像》(1916)以及多罗西·理查逊的作品都采用意识流创作"新方法",对伍尔夫的创作有不小影响。

"诗是有声的画"。"画是无声的诗"。

《到灯塔去》是一首诗,一首很有画意的诗;一幅有声的画,一幅很有诗情的画。

八 《印度之行》不和谐的双声：反殖民主义与殖民主义话语

20 世纪下半叶西方文学批评兴旺发达。许多经典性文本或为作家改写、挪用、滑稽模仿，或成为批评家用新思想观念、新视角剖析、诠释的对象。在整个西方文学史和文学批评史上，文人对一向奉为欧洲文化偶像的许多权威性文本（包括《圣经》）进行这般折腾，是空前的。

英国著名女作家安杰拉·卡特改写法国17 世纪著名作家夏尔·佩罗的经典性童话故事《小红斗篷》、《睡美人》、《蓝胡子》。吉恩·里斯在60 年代用《藻海无边》改写了《简·爱》中的罗切斯特和他的疯妻子伯莎。这两位当代英国女作家都用女性主义新观念改写经典性文本。《藻海无边》也不乏反殖民主义话语。荷马的《奥德赛》、但丁的《神曲》、笛福的《鲁滨逊漂流记》等文学精品在当代作家改写中从神圣不可侵犯的神坛走下来。

最为胆大包天的是对《圣经》的批判。美国《新闻周刊》1996 年 10 月 21 日刊登了一篇题为《起源》的文章，洋洋数万言，对《圣经》进行了无情的批驳，其亵渎神明的言词让人震惊。

西方后殖民主义理论热心于用政治视角消解经典性文本的权威。于是，莎士比亚的《暴风雨》中的男主人公普罗斯佩罗从一个正面的人物（善良、勇敢、神通广大的术士）下降为一个反面人物（早期殖民主义者）。从政治视角剖析莎士比亚戏剧的专著和论文纷纷问世：艾伦·布鲁姆的《莎士比亚的政治批评》（1964）、沃尔特·科恩的《莎士比亚的政治》（1987），亚历山大·莱加特的《莎士比亚的政治剧、历史剧和传奇剧》（1988）。

过去读斯蒂文森的《金银岛》和巴兰坦的《珊瑚岛》，看到的是少年、儿童在蛮荒的岛上的冒险故事。如今不同了，我们看到这帮十几岁的白人孩子，也学着他们的父辈，以优秀人种的姿态，在殖民地干出种种“英勇的”冒险、探险的事迹，并把当地的土著人视做未开化的野蛮人。冒险精神是殖民主义者提倡的。

且不谈公开宣扬帝国殖民主义的吉卜林，其他名家的名作如盖斯凯尔夫人的《南方与北方》、萨克雷的《名利场》、奥斯汀的《曼斯菲尔德庄园》，乃至现代派作家的作品，如康拉德的《黑暗之心》、《吉姆爷》、福斯特的《印度之行》、伍尔夫的《一间自己的屋子》等，都是后殖民主义理论寻找殖民主义话语的文本。人们从《一间自己的屋子》中对伍尔夫的姑妈在印度孟买的种种经历看到了伍尔夫鲜为人知的另一面。人们一向认为伍尔夫的作品往往是讲述一些生活琐事，似与政治绝缘。事实并非如此。亚力克斯·兹沃德林的《弗吉尼亚·伍尔夫和现实世界》（1986）指出了她的作品的社会政治性。贝特·伦敦的《独有的声音：康拉德、福斯特和伍尔夫的叙述权威》（1990）对这三个现代派作家的作品中的政治性多有论述。

威廉·亨利算不上是个出色的诗人,他写出了不少赞颂英帝国的诗。他那首《英格兰,我的英格兰》把英格兰称为“上帝亲选的女儿”,受到英国人的欢呼。19世纪英国著名批评家、随笔作家约翰·罗斯金1870年在牛津大学作就职演说时发出了“不统治,毋宁死”的口号,意在号召牛津大学学生继承先辈的殖民主义事业,让大英帝国统治全球。

英国一代一代的文人就是在这样的文本参照传统中或多或少地继承了帝国意识或殖民意识,并在众多的浸透着殖民主义话语的文本的构建下,形成了一种有时连作家本人也未意识到的集体意识,这种集体意识构建了无数殖民地意象,形成一种殖民国家的白人话语。

生活在长期被封建主义统治的土地上的反封建斗士难以不受封建主义思想的污染。生活在长期进行殖民主义扩张的英国的反殖民主义斗士也同样难以不受殖民主义思想、白人优秀论和欧洲中心论的影响。因为一代一代形成的集体意识和文化环境是一股强大的力量。就好像人生活在已被污染的空气里,他不可能不受这种空气的污染。

乔治·奥威尔就是一个例子。他所写的《缅甸岁月》(1934)和《黑鬼不算数》(1939)对英国的殖民主义进行了猛烈的抨击。但是,他对英国殖民地缅甸及其人民的描写仍难摆脱白人殖民主义者的话语。小说对主人公弗洛里的缅甸情人玛·赫拉的描写就使缅甸人看了心里很不舒服。我们还隐约地感到他为帝国的衰败发出的哀叹。

弗吉尼亚·伍尔夫的丈夫列昂纳德·伍尔夫作为一名殖民军官,曾在英国殖民地锡兰工作过。他也厌恶、批判英国的殖民主义。但是,他也像其他许多白人殖民者一样,对当地人怀有偏见,把当地人描写成落后、愚昧、堕落的人。在弗吉尼

亚·伍尔夫的小说《雅各布的房间》(1922)中,我们也可以看到这个一向以不过问政治闻名的女作家对建立帝国的统治阶级的心理探索。她对英帝国主义的殖民主义和霸权是有批判的,《达洛威夫人》(1925)可为例证。但是她同样难以摆脱包围着她的帝国文化和集体意识。

再说福斯特和他的名著《印度之行》。想当年《印度之行》发表后,东、西方许多批评家对这部小说的反殖民主义多有称道,尤其是西方的左派作家、批评家和前社会主义的批评家。C·C·埃尔德里奇称赞福斯特是"第一个有声望的小说家对一个对其他种族实行统治的种族始终如一的谴责控诉"。

但是,福斯特却一直否认他写《印度之行》有任何政治考虑。在《三个国家》这篇论文中,他写道:

> 这部作品并不是一部政治性小说,虽然小说中的政治问题引起了公众的注意,并使小说畅销。其实,小说所说的事比政治广阔得多。它讨论了整个宇宙,印度的土地和天空只不过是体现了这个宇宙。

福斯特在谈论他的作品时,总是竭力回避政治,把他的作品中明显的政治问题淡化或非政治化,以超越政治、追求"纯文学"、"纯艺术"的姿态出现,声称"艺术是惟一不受外界污染的东西"。他惟恐政治性会玷污他的作品的"艺术纯洁性"。

其实,福斯特的两部佳作《印度之行》和《霍华兹别墅》都是政治性显著的小说。正如乔治·奥威尔所说:"就像美感因素一样,没有一本书能真正免除政治倾向。那种认为艺术不与政治相干的论点本身就是一种政治态度。"(《我为什么写

作》)

美国文论家弗雷德里克·詹姆逊在《政治无意识》中写道:“没有任何东西是与社会与历史无关的。任何事物归根到底都是政治。”

新批评撇开政治、社会等“外部因素”,只细读文本本体。现代主义作家则竭力掩饰或压制作家本人和作品中所表现的政治性。这种企图撇开政治的文学批评风如今已走向衰落。从 20 世纪 60 年代起用政治观批评文学作品的批评方法大踏步地从边缘走向中心。米歇尔·福柯在他的后期作品《规训与惩罚》、《性史》、《权力与知识》中对阶级、国家、权力等政治问题进行了论述。爱德华·萨伊德和弗兰克·伦特里夏提倡社会进步,强调政治在社会生活中的重要作用。他们认为,知识分子的道德是从事批评工作的核心问题,而批评与政治是不可分割的。

1968 年法国“五月风暴”时期风靡欧美的法兰克福学派以“马克思主义现代化论者”自居。其代表人物马尔库塞强调政治性和艺术性、革命内容和艺术质量的统一。英国文论家特里·伊格尔顿说:“至迟从 1968 年起,西方对马克思主义文艺批评这种意识形态的决定论有了新的兴趣。”法国波尔多文学社会学派的代表人物罗尔贝·埃斯卡皮也在60 年代指出:“在尚未动笔前,作家的意识和作品就已经像拉满弓的弓箭那样,准备射向对方。”他指出,作家写作的社会学的考虑胜过心理学的考虑。

1978 年,爱德华·赛义德的《东方主义》出版。这部著作着意解构欧洲自 15 世纪以来在长期的殖民主义历史中形成的“西方中心”模式以及这一模式所构建的关于东方的知识话语。赛义德指出,西方的关于东方的知识话语充满了作为

"他者"的东方的想像,而这种想像是一种扭曲了的想像,离东方本土的真实性相距甚远。他认为,西方主流文学中的现实主义小说总是与帝国统治有关。

从60年代起,西方的许多文人学者用社会政治观重新审视经典文本。随之而来的是70年代出现的后殖民主义理论、后殖民批评。这种理论和批评在80年代走向兴旺,并在90年代确立了它在批评界的地位。它指出,基于优越的文化的西方的与落后的、原始的东方的二元对立的欧洲东方观念本身就是一种霸权。它试图把被欧洲文化中心论边缘化的非欧洲文化中心化,使之与欧洲文化处于同一水平价值。

在20世纪走完它的百年之路时,西方文人终于在西方几百年的殖民扩张和统治时期所产生的文学作品中,在后殖民主义时期出版的文学作品中,看到了过去未能看到或不愿意提到的殖民主义话语。

在这一新的批评气候中,福斯特的《印度之行》再次成为批评家的话题。60年代以来,西方发表了不少关于《印度之行》的论文和专著,例如弗雷德里克·克鲁斯的《爱·摩·福斯特:人文主义的危险》(1962)、哈罗德·布鲁姆编的《爱·摩·福斯特》(1987)、贝特·伦敦的《独有的声音:康拉德、福斯特和伍尔夫的叙述权威》(1990)和朱迪思·赫茨的《印度之行:国家与叙述》(1993)等。

前苏联和其他前社会主义国家的文学家和批评家曾经高度评价《印度之行》的反殖民主义话语。今天再谈《印度之行》,我们仍然能够清晰地看到福斯特在这部小说中对英国殖民主义明确无误的抨击。它根本不同于宣扬帝国主义和殖民主义的吉卜林和他所写的以印度为背景的《基姆》。福斯特没有采用以西方国家为中心为正面,以东方国家为边缘为

负面的表现方式。在英国殖民者与殖民地印度人民这两个对立面之间,作者站在印度人民一边抨击以治安法官希斯洛普为代表的殖民主义者。菲尔丁是作为作者福斯特的代言人出现的。他怀着善良的愿望,为英国和印度人民的友好、平等相处,为两者之间建立"联系"而不遗余力。从英国来印度看儿子希斯洛普的莫尔太太也是作者颂扬的人物:她尊重印度人民以及他们的宗教和习俗。

作者在小说中安排了阿齐兹受诬陷,被捕,受审,法庭审判时印度人同英国人的公开对抗,阿德拉在法庭上公开承认她并未在山洞中遭受阿齐兹的性骚扰,阿齐兹被无罪释放等情节。这些情节反映了英国殖民者和印度人民之间的深刻矛盾和冲突,也反映了作者在此冲突中站在印度人民一边的立场和观点。

小说悲剧性的结尾也暗示英国对印度的殖民统治悲剧性的结果。阿德拉到印度后发觉希斯洛普并非她理想中的未婚夫,因此离他而去。希斯洛普的母亲莫尔太太在归国途中逝去。阿齐兹和菲尔丁之间的友谊因阿齐兹受审而遭受重大挫折。作者期望的那种人与人之间的友谊和"联系"未能实现。小说最后一段的寓意深长。"不,还不到时机!""不,不在这个地方!"英国人和印度人之间建立友谊缺乏时空条件,因为印度尚未独立,它还是英国人统治的殖民地。

在许多英印小说中,凡是种族间、英国人和印度人之间、两性之间,一旦有了接触,麻烦总是接踵而至。就如同《印度之行》中特顿先生所说:"据我所知,英国人和印度人凡试图密切交往的,从来就只有灾难性的结果。"这道出了作者福斯特的观点。

福斯特毕竟不是一个马克思主义者。作为一个人文主义

者，他不可能从帝国主义和殖民主义的本质去看待、剖析宗主国英国人和殖民地印度人之间的关系，以及由此产生的种种矛盾和冲突。他只能看到英国人在国外"那颗发育不良的心"所带来的灾难性后果。这是他的局限所在。

但是，《印度之行》的可贵之处是它在20世纪20年代揭露、抨击了英国在印度的殖民主义统治，并试图唤起英国人的良知。《印度之行》是一部政治性颇强的小说。作者在小说中大量采用象征主义手法使小说的许多政治内容被晦涩的意象遮掩而成为隐性政治内容。

在经历了第一次世界大战后，大英帝国已经呈现出种种衰败、虚弱的迹象。在20、30年代的许多英国文学作品中，例如艾略特、劳伦斯、伍尔夫、福斯特、格林、奥威尔等人的作品中，英国人在抨击帝国主义和殖民主义的侵略性和残酷性的同时，也哀叹帝国的衰落，并对自己的帝国意识进行不同程度的反省。

但是，20年代和30年代的英国作家也难以摆脱长期积淀下形成的集体意识，即白人优秀、欧洲中心的意识。这种意识自然会表露在作家所创作的作品中。正如荣格所说：

> 个人原因与艺术作品的关系，不多不少恰恰相当于土壤与从中长出的植物的关系。通过植物的产地，我们当然可以知道并理解某些植物的特性。
>
> （《论分析心理学与诗歌的关系》）

奥威尔的《缅甸岁月》对英帝国主义进行了猛烈的抨击。列昂纳德·伍尔夫的《丛林中的村庄》是他反对帝国主义的代表作。但是这部作品中对殖民地人民的描写都未能摆脱殖民

话语。他们都把当地人描写成充满了兽性和惰性的人。弗吉尼亚·伍尔夫的作品也同样是反殖民主义思想情绪与帝国意识并存。《达洛威夫人》中的瓦尔什在赞颂伦敦时说道:"伦敦怎么说它也是一项辉煌的成就。这季节,这文明。"

20世纪30年代活跃在英国文坛的作家如伍尔夫夫妇、福斯特、格林、沃、奥威尔等都出身富裕的中产阶级。他们的出身、教育、文化背景、经历和从昔日帝国分享到的利益和特权,使他们难以彻底超越殖民视角;欧洲中心的思想在他们身上根深蒂固;帝国的衰败使他们看到了帝国主义和殖民主义的痼疾;随时代前进的思想促使他们重新评价帝国的过去并反省自己。

于是,我们看到了自我矛盾、分裂的英国作家。福斯特是典型的一个。他既有西方殖民主义者的种族偏见,也不乏对印度人民反殖民主义的民族主义事业的同情。他深受西方文化的影响,又反对把西方文化的标准强加在印度人民身上,他对印度人民和文化深有感情,又厌恶印度的混乱和浑沌。他倾心于印度的东方神秘主义。但是,就像叶芝、庞德、艾略特等文人一样,福斯特对印度的东方神秘主义的好奇和兴趣仍然建立在优越的西方文化和原始、神秘的东方文化的二元对立的西方的东方主义上。正如赛义德所说,东方主义是欧洲在进行领土扩张时对东方形成的认识和意象。从18世纪的《鲁滨逊漂流记》开始,凡是英国作家写的涉及的英国人在海外旅行、冒险、探险以及其他经历的文学作品都难免有种族歧视的印记。不少英国作家也就是在这样的文本参照中一代一代地传递这种认识和意象。

在福斯特之前的许多英国作家如吉卜林等,早就对印度构筑了几乎是标准化了的印度意象——混乱、浑沌、愚昧、落

后、肮脏、神秘、不可理解、没法说。《印度之行》中的玛拉布山洞也许包含了上述的所有意象。玛拉布山洞的炎热、窒息、空无、无限、神秘和不可知让进入山洞的西方人头晕眼花、丧失理智。但是，印度人士在洞中却能保持头脑的清醒。

如果把福斯特以及其他英国作家对印度自然环境的描写同泰戈尔以及其他印度作家对印度的自然环境的描写作一番比较，两者之间的差异是明显的。在泰戈尔的《诗歌戏剧集》(1936)中，诗人赞美印度独特的自然风光。

福斯特的双重性也同样表现在人物的描述上。阿齐兹是作者笔下的正面人物、小说的主人公。他具有值得颂扬的品质：正直、善良、友好、诚恳、虔诚、热爱自己的祖国、热爱自己信奉的宗教。在第二章里，阿齐兹与摩尔太太在清真寺不期而遇：

……接着，一个英国妇女跨入了月光。他突然勃然大怒，吼道："夫人！夫人！夫人！"

"啊呀！啊呀！"那女人气喘吁吁地说。

"夫人，这是清真寺，你根本无权到这里来；你应该把鞋子脱掉，这是穆斯林的圣地。"

"我已经把鞋子脱了。"

"是吗？"

"我把鞋子留在入口处了。"

"那就请你原谅啦。"

在这里我们看到，当一个白人女人、一个宗主国来的白人冒犯了阿齐兹崇敬的圣地时，他是多么愤怒地、强烈地训斥白人。当阿齐兹受诬陷、遭审判后，他拒绝再同印度的英国人，

包括菲尔丁交往。福斯特此刻呈现给读者的是一个有民族尊严、维护宗教圣洁、没有半点卑躬屈膝心态或姿态的印度人。

可是，福斯特在后来描述阿齐兹时却是这样写的：

> 一个不知名青年人终于被允许向从另一个国家来的客人献殷勤，而这正好是所有的印度人都渴望得到的……

向来自英国的白人客人莫尔太太和阿德拉“献殷勤”，而且是“被允许”。一个“不知名的”青年；“所有的印度人都渴望得到”向英国白人“献殷勤”的机会。小说接着描写阿齐兹如何为这两个普通的英国人张罗一切，喋喋不休地向她们介绍印度。在描写普通印度人时，作者使用了“移动的泥”、“那些身上只穿了缠腰布的人”、“某种低劣但却不能摧毁的生命形态”。书中的印度妇女个个像沉默的羔羊，难得听到她们的声音。即便是她们启口说话，也是低声细语，似乎是深怕惊动了参加桥牌会的英国妇女，而在桥牌会上，她们是被英国妇女冷落的客人。

小说中的印度知识分子虽然对英国的殖民统治心怀不满或仇恨，但却表现出对英国的敬佩和怀念：穆罕默德·阿里怀念维多利亚女王；哈米杜拉留恋他在英国剑桥大学的岁月。书中写道：“20 年前的他在那儿是多么的幸福！”作者对书中另一个主要印度人物戈德波尔的描写也充满了种族歧视。对他的穿着吃相和人品的描述给人留下的印象是：他是个奸诈的、小丑式的人物。在描写他的吃相时，作者写道：“他一个劲地吃呀、吃呀、吃，面露笑容，两眼盯着食物不看手。”这就是一个有学问的印度教授的形象。因此，印度作家尼拉德·乔

德胡里有理由指责福斯特把戈德波尔教授丑化成一个小丑式的人物。他对福斯特塑造的阿齐兹也深感愤怒，他说："我决不会让阿齐兹进我的家门，更不用说对他平等相待。"

于是，我们在《印度之行》中看到了并存的两种意识：反殖民主义意识和殖民主义意识，自由、平等、博爱的欧洲民主意识和欧洲中心、白人优秀的种族歧视意识。

作为一个开明的人文主义者，福斯特在主观上想摆脱欧洲殖民主义和种族歧视的影响；他抨击英国殖民主义，表现出对印度人民的同情和友好。他强烈谴责英帝国主义在殖民地的专制统治和政策，赞美人与人之间的友谊和真诚联系，并认为这是一个完美的生活所必不可少的。他甚至说："如果我不得不在背叛祖国和朋友之间作出选择，我希望我有胆量背叛祖国。"一个资产阶级自由主义者在那个时代能有这样的思想境界，是难能可贵的。

我相信，福斯特本人未见得意识到，在他那部反殖民主义的小说《印度之行》中，他习惯性地，也许是无意识地流露出他脑子中的西方集体意识。

他所谴责的殖民主义话语也深深地潜入了他的反殖民主义话语，使《印度之行》发出不和谐双声。

九 文化研究中的《印度之行》

在20世纪终结时读《印度之行》会有不少新的诠释和体会。

《印度之行》出版于两次世界大战间歇期的1924年。虽然在二次大战后地区性的局部战争从未间断，人类毕竟幸免了第三次全球性的战争浩劫，享受了半个多世纪的世界和平。冷战的结束，二战后世界两大阵营对抗的终止使世界的格局发生了重大变化。

《印度之行》把焦点放在人类因各种差异的存在所陷入的困境。20世纪上半叶的印度是当时世界的一个缩影，充满着形形色色的矛盾和冲突：英国殖民主义者同印度人民在政治、经济、军事、文化、宗教等方面的冲突；印度国内种族、民族、阶级、种姓、宗教、政见、文化等方面的差异引发的众多矛盾和冲突。

在历史上，许多帝国都梦想统一，即消灭异己的政体、文明和文化。西方的帝国就曾经竭力宣扬"文化一元论"。他们认定每一种文化在价值上有高低之分，而价值高的强势文化必将"合理合法地"在优胜劣汰、适者生存这一进化的链条

上——击败低价值的弱势文化，并取而代之。这种一元论的文化梦想是西方的意识形态。《印度之行》反映了英国殖民主义企图借用权力把西方文明和西方价值观拓展到东方，并以西方价值观衡量东方价值观。

福斯特有一点很值得称道，他在写《印度之行》时，努力不用西方的价值观和标准评说印度文化。而时至今日，不少西方文人长期以来在"西方中心"模式下构筑了关于东方的话语，这种话语充满了对于"非我族类"的东方想像。这种想像远离东方本土的真实，因此呈现了一个西方意识化的东方，一个被歪曲了的东方。

在文化研究成为热点课题的今天，《印度之行》凸显新的文化价值。

当前，有两种对立的文化理论。一种理论认为，文化价值上的差异和隔阂会引发国与国之间、民族与民族之间的冲突，甚至战争。美国哈佛大学奥林战略研究所所长塞缪尔·亨廷顿持这一观点。他的新著《文明的冲突与重建世界秩序》对此作了详细的分析。他说："随着冷战的结束，今后国际关系冲突主要是指宗教、文化、种族等方面的冲突。"另一种理论认为，冷战终结后，文化一元论的神话正在消失，它所蕴含的西方殖民主义心态和西方文化中心意识正在被越来越多的人所唾弃。科学技术的迅猛发展，尤其是信息产业的突飞猛进，使"世界村"、"全球化"成为人类憧憬的未来。从而激发人们重新审视和发现文明与文化中的特殊性、地方性和差异性，进而努力去构筑世界多样性的现代图象。

如果说《印度之行》是用一种消极、悲观的心态叙述各种差异导致的矛盾和冲突，当代人则用一种乐观的、欣喜的心态颂扬世界文化的多元性和异质性。毕竟多元性构成了后现代

主义的理论立场。他们认为,全球的现代化使大量异质现象得以凸显,要了解文化的现代性,只能采用现代的全球概念,亦即抛弃根深蒂固的欧洲中心或西方中心或美国中心的概念架构。长期以来,美国称自己的国家是一只"熔化锅",能把来自世界各地的各民族及其异质文化熔入美利坚这只大锅,成为一个统一体。这种用美国文化同化异质文化的主张和心态近30年来遭到了日益猛烈的抨击。

我们生活的这个地球上永远不可能有一个统一的政治思想、单一的政治体制和一个共同的文化。那只不过是封建主义和帝国主义的白日梦。当今的多元化削弱了国家的认同,使人类向"世界村"迈进,而这个"世界村"却充溢着差异构筑的千姿百态。

亨廷顿至少犯了两个错误:一是他过高地估价了文明和文化因素,忽略了造成国与国、民族与民族之间发生军事冲突的直接原因,如政治、领土、经济利益和历史等(巴尔干半岛和印巴之间的冲突更多的是缘于历史遗留下来的领土问题)。二是他从消极、悲观的心态和过时的观念出发看待世界文明与文化的差异性。回顾发生在20世纪的大大小小的战争,还没有一场战争是因为文明或文化冲突打起来的。发生于11至13世纪的宗教战争起因于基督教徒和穆斯林争夺圣城耶路撒冷,而不仅仅是因为宗教信仰的不同。

福斯特的作品中至少有五部小说涉及文化——《最漫长的旅程》对充满人情味和友情的剑桥大学同令人窒息、压抑的索斯顿寄宿学校进行比较,叙述主人公里基在两个不同文化环境中的精神旅程。《天使不敢涉足的地方》对比沉闷、狭隘、保守、虚伪的英国社会和文化与浪漫的、生气勃勃的意大利社会和文化。热情奔放的基诺是意大利文化的代表。《可

以看见风景的房间》讲述英国姑娘露西如何在意大利文化生活的感染下抛弃英国中产阶级的传统观念，同代表英国中产阶级价值观的塞西尔离婚，同热情真挚的美国青年乔治结为夫妻，重游故地意大利。《霍华兹别墅》表现资产阶级威尔科克斯一家和知识分子施莱格尔一家之间的对立和“联结”。这两家的冲突和联结是商业和文化、商人和文化人、物质和精神、物质主义和理想主义的矛盾和联结。亨利·威尔科克斯和玛格丽特·施莱格尔的婚姻是崇尚经济效率和进取却不讲求人情味的企业家和商人同看重精神文明和人情味的文人、知识分子的联手。这种联手使许多重精神文明而轻商的知识分子心里很不舒服。当代美国著名学者爱德华·赛伊德认为威尔科克斯代表了帝国主义。他说他感到惊讶的是《霍华兹别墅》居然“只字未提帝国主义。而这正是我在读这本书时不会不看到，更不会忽略的问题”。英国著名文学家、批评家L·F·利维斯认为，这两个阶层的联结不仅是不真实的，也是不可能的。他称这部小说是“对知识分子的背叛”。20世纪杰出的批评家、著名英国学者莱昂内尔·特里林说，威尔科克斯一家同施莱格尔一家的联结是失败的，虽然这是一部杰出的小说。D·H·劳伦斯在读了这部小说后写信给福斯特，说道：“你的确犯了一个几乎致命的错误，在《霍华兹别墅》中美化了那些商人。商业不好。”

中国的知识分子一向提倡淡泊名利，不逐身外之物。“不为五斗米折腰”是文人雅士的典范。他们读《霍华兹别墅》也有一种知识分子被出卖或被资产阶级收买的感觉。

可见，即便是在同一民族、同一国度，两个不同社会阶层的联结也是很不容易的。

在《印度之行》中，矛盾和冲突的主要双方是居殖民统治

地位的英国人和被统治的印度人。这是只有冲突而无平等、友好、和谐可言的两方。在印度担任英国学校校长的菲尔丁希望并主张英国人和印度人联结。怀着善良愿望和民主平等思想的莫尔太太和奎斯迪小姐在印度访问了一些时日后觉悟到联结的必要。但是，代表英国在印度统治者的希斯洛普却拒绝联结。四个英国人中有三个人都呼唤联结。联结是否可能呢？这正是小说中印度人议论的问题，亦即英国人是否能成为印度人的朋友。

在印度的英国人和印度本土人民难以联结的根本障碍是政治原因。希斯洛普和他的英国朋友认为："我们到这里来是为了主持正义，维护和平，""用强力控制这个破烂的国家。"所谓"正义"、"和平"自然是为大英帝国的利益服务的。印度人对英国人也反感。小说在开头部分就讲述阿齐兹和他的印度朋友们一致认为："姑且承认确有例外，他同意他们所说的结论：所有的英国女人都傲慢，容易利诱。"

在印度处于统治地位的英国人已经被权力腐蚀，变了样，成了莫尔太太和奎斯迪小姐眼中的陌生人。由于政治地位的不同，来自同一国度、同一阶级、同一文化背景的英国人也发生了分裂。来印度探望未婚夫希斯洛普、并打算同他完婚的奎斯迪小姐发觉"印度已经发展了他人品中她一向就不喜欢的东西。在热带炎热的天空下面，他的自满、他的苛刻、他的粗鲁变得越来越明显。"莫尔太太也发觉她的儿子希斯洛普变得陌生了，需要重新认识。英国人之间的隔阂和陌生感也是双向的。侨居印度的英国人把莫尔太太和奎斯迪小姐视做外人。奎斯迪小姐在法庭上坦诚承认她犯了错误，诬告了阿齐兹企图在玛拉布山洞内强奸她。这一行动激怒了在印度的英国人。她撤销控诉使英国人丢脸。关于莫尔太太，他们只

把她看做是上了年纪的老太太，不得不对她采取宽容的态度。她的儿子希斯洛普说："她的确是越来越老了，所以，不管她说什么，我都不用去同她生气。"

文化的差异可以导致两种迥然不同的后果。如果对异质文化采取平等、友好、学习、理解的包容性态度，处于两种不同文化环境的人就可能进行平等、民主的对话，并在对话中相互学习，取长补短，达到交流文化，增进友谊，共同营造一个百花齐放、百家争鸣的世界文化图景。后现代主义和后殖民主义思潮在当今世界已经在扬弃西方文化中心等一元化文化理论的同时让人们认识到多元文化共生的壮丽景观。

莫尔太太就属于这类人。她想了解"真实的印度"，她用一种平等、谦和的态度对待印度的人和事。小说的第二章写她在清真寺同阿齐兹的遭遇：

> ……他突然勃然大怒，吼道："夫人！夫人！夫人！"
>
> "啊呀！啊呀！"那女人气喘吁吁地说。
>
> "夫人，这是清真寺，你根本无权到这里来；你应该把鞋子脱掉；这是穆斯林的圣地。"
>
> "我已经把鞋子脱了。"
>
> "是吗？"
>
> "我把鞋子留在入口处了。"
>
> "那就请你原谅啦。"
>
> ……
>
> "是的，我没有做错事，对吧？只要我把鞋子脱了，你们允许我进来，是吧？"

这个小小的冲突和冲突的圆满解决是莫尔太太和阿齐兹成为朋友的开端。真可谓“不打不相识”。这场误会之所以能妥善地解决，是因为双方能以平等、友好、理解的态度对待因文化差异而造成的误会。她完全没有在印度的英国人普遍存在的那种高傲骄横。这种平等、友好的态度是沟通两种异质文化的桥梁。

文化的差异往往会使人对同一事物得出不同的结论。但是，只要不是一方以己之见强加于对方，而是通过平等的对话对事物进行探讨，就不会形成冲突。

阿齐兹、莫尔太太、奎斯迪小姐一行在去玛拉布山洞的路上碰上了一件有趣的事。书中写道：

> 还有，一个关于蛇的糊涂事件到底也没搞清楚。奎斯迪小姐看到河对岸有一个细长的黑东西，从尾部直立起来，她说：“蛇！”村民也说是的。阿齐兹解释道：是的，是一条黑色的眼镜蛇……但是，透过罗尼的双筒望远镜看时，她发现那不是蛇，而是一株棕榈树弯曲的枯干。于是，她说：“不是蛇。”村民们就反驳她……阿齐兹承认用望远镜看时的确像树。但是他还是坚持说那是一条黑色的眼镜蛇……

不同的文化使蛇在东方人和西方人的心目中产生不同的联想。早在《圣经》问世前，蛇在西方就是邪恶、魔鬼的象征。《圣经》又金科玉律似地把蛇的形象固定下来，广为流传，使人一听见蛇就立即联想起撒旦。可是，在东方，蛇却是守护神，它是安宁、无限和永恒的象征。蛇王湿舍又名阿南，阿南就有喜和无尽的意思。在我国远古神话中，羽蛇曾为人类盗

来火，就像希腊神话中的普罗米修斯。羽蛇后来在火中化为碎片，撒落在天空，变成布满苍穹的星辰。可见，在中国远古的神话中，蛇是给人类带来幸福的吉祥物。我国《白蛇传》中化为美女的白蛇与世间凡人许仙相恋的浪漫传奇给蛇增添了美好的形象。

东方人往往用一种非理性主义的、浪漫主义的思维和心态观察、思考、判断事物。西方人则倾向于理性主义。菲尔丁和阿齐兹有这么两句对话：

> 菲尔丁：阿齐兹，你们印度人的感情似乎总是同感情所表达的对象不相称。
>
> 阿齐兹：难道感情是一份马铃薯，可以用秤称出来多少马铃薯是一磅？

印度人把枯树干看做是蛇，因为他们的文化使他们习惯于用感性主义、浪漫主义的思维和心态观察、思考、判断事物。他们喜欢把一切形似蛇的东西视做蛇，因为蛇在他们心中占据了神圣的一席。我们注意到，奎斯迪小姐后来用望远镜观察、判断远方的物究竟是蛇还是枯树干。当望远镜把远方的物体拉近，使其呈现出真面目时，它同时也消解了物的神秘性和模糊性，使原本神秘、模糊、浪漫的东西理性化了。

但是，如果彼此用平等、友好、理解的态度对待这类因文化形成的差异，这种差异不仅不会导致冲突，它会使人们赞赏世界文化的多样性，从而以平等、交流互补的态度去理解、学习异己文化。《印度之行》写道：

> 菲尔丁认为，生活在地球上的人都在努力建立

相互的联系。而要达到此目的，最好的办法是依靠善意、文化和智慧。阿齐兹对英国人更是善解人意。他心里明白，英国人难免在这块土地上像冰流似地流动，显出冷漠、古怪的样子。

福斯特在书中还写道："的确，印度教强调我们之间的差异性。但是，印度教也同时强调人世间矛盾的另一面——我们的同一性。"

另一种态度是把本族文化看做是优秀文化，把异己文化视做低劣的"他者"文化。这正是以希斯洛普为代表的英国统治者的态度。人与人的交流和友谊不可能建立在不平等的文化基础上。莫尔太太遵照穆斯林的规矩脱了鞋进入印度的清真寺，她走进了印度文化之门，因为她想了解"真正的印度"，却不抱任何傲慢与偏见。《印度之行》第三章用一个极有象征意义的小插曲结尾。莫尔太太去挂外套时，发觉衣挂挂钩上停着一只小黄蜂。"漂亮的小宝贝"，莫尔太太对小黄蜂说。小黄蜂是印度人喜爱的，是印度的象征。莫尔太太对小黄蜂的态度说明她对印度是友好、和善的。

侨居印度的英国妇女都鄙视印度人。当莫尔太太要特顿夫人对她说说在桥牌会上的那些印度女士时，特顿夫人说："总之，你比她们优越。不要忘记这一点。除了一两个印度王妃外，你比印度的所有人都优秀。"她说："我拒绝同任何印度男人握手，除非他们是大人物。"另一个当过医院护士的女人说，她惟一的希望是远离印度人，而对一个印度病人"最仁慈的办法是让他死"。

福斯特在《印度之行》中着力表现三个英国人：侨居印度的菲尔丁校长、初访印度的莫尔太太和奎斯迪小姐。他们都

能以平等、友好的态度对待印度和印度人，并希望同印度人建立友好的感情。但是，在七十多年前，要建立这种感情是困难的。除了政治原因外，文化差异所造成的无知、偏见和误会已经年深日久，非一朝一夕所能消融。

1934 年，福斯特说："我借助一切不可解释的混乱……奎斯迪小姐在山洞中的经历……来着力表现印度就是不可解释的混乱。"对初次涉足印度的英国人说来，印度就像是玛拉布山洞。莫尔太太和奎斯迪小姐一进入山洞，就感到迷茫、恍惚，产生各种幻觉。奎斯迪小姐甚至在恍惚中产生了性幻觉，误以为阿齐兹企图在洞内强奸她。英国人在印度就似乎是处于"梦幻的阴影中"。

英国人进入玛拉布山洞就像是步入了混乱的迷宫；眼之所见是迷宫式的山洞，一个接一个，是一片阴暗、混沌。耳之所闻是令人心惊肉跳、局促不安的"噗噗"声。这声音表现什么？是不欢迎？是威胁？是对希望的召唤？还是礼节性的招呼？回声在山洞内回旋、缭绕，继而悄悄地在身旁消失。手之所触是潮湿的岩石。山洞内四壁光滑。呈圆形的山洞像一层又一层的圆罩，像一个个黑暗的空心球体，在这球体中，回声也是圆的振荡。

山洞同时是混乱和神秘。如果说印度文化是圆，西方文化是直角，那么，这三角形的直角在圆周内运动时，就必然处处同圆周碰撞。友好的英国人（诸如莫尔太太、奎斯迪小姐和菲尔丁）去印度探索，欣赏神秘，却陷入一片混沌。玛拉布山洞事件也许是《印度之行》中最具有象征性的事物。英国人进入山洞去领会印度的神秘，结果是精神上的混乱。一个套一个的山洞像一层又一层的壁垒把人与人隔离开，使他们失去联系。种族、民族、国度、文化、宗教、阶级、政见不也像

一个个山洞一样把人与人隔离开，阻碍他们进行联系？这整个世界也是神秘和混乱的。生活在这无序、混乱的世界，人的精神状态又何尝不经历种种混乱？所以，当有人问作者福斯特，洞内究竟发生了什么事时，他答道："洞内也许是一个人，也许是鬼神，也许只不过是幻觉。"

莫尔太太和奎斯迪小姐进入山洞就正如她们进入了一个完全陌生的世界，一个空虚的、梦幻似的世界。洞内的回声像一种她们听不懂的语言在洞内回荡，使她们精神恍惚，书中写道：

> 那是一个个阴暗的山洞，即使是朝阳的山洞，也难得有阳光射入洞内的圆形洞室。洞内空无一物，肉眼什么也看不见，一直要等到观光者入洞五分钟后划亮一根火柴。另一束火焰立即在岩洞深处升起，并且像被囚禁的幽灵一样向洞壁移动，洞室的圆形四壁光滑无比。这两束火焰相互靠近，努力想要合二为一，但是却难以如愿。因为一束火焰吐出的是空气，而另一束火焰呼出的却是石头……光芒越来越亮，这两束火焰相互碰了一下，吻了一下，接着火焰就熄灭了。于是，像邻近的其他山洞一样，洞内又被黑暗笼罩。

福斯特向我们展示了一幅不令人乐观的文化图景——两种文化的交流、英印两国人民的友好交往是困难的。有的批评家认为，福斯特对异质文化的交流、对人与人之间的交往的可能性提出了过分悲观的判断。其实，福斯特在 1924 年完成《印度之行》时，英国文化和印度文化、英国人和印度人要沟

通，的确是困难的。在小说的最后一章，阿齐兹说，“只有到英国人被赶出印度时，只有到友谊建立在平等的基础上而不是建立在帝国主义统治基础上时”，他和英国人才能成为朋友。阿齐兹接着说：

> 英国人会被打倒。这是肯定的。滚蛋吧，你们这帮英国佬，赶快滚。我们印度人之间可能有仇恨，但是，我们最恨的是你们英国人。如果我不让你走，阿哈默德会让你走，克里姆会让你走。即使把你们赶走要花上五百年的时间，我们也一定要把每一个该死的英国佬赶下海……然后，你和我才能成为朋友。

这席话很像政治宣言。既然在政治和文化上无平等、互敬可言，真正的友谊也就无法建立。于是，就有了这样的小说结尾：

> 但是马儿不需要那种友谊——它们分道而行；大地不需要那种友谊，它在路上布下重重巉岩，使两人不能并辔而行；他们走出山谷，脚下的城市立即映入眼帘：那些庙宇、坦克、监狱、宫殿、飞鸟、兵营、宾馆——所有这些都不需要那种友谊，它们齐声喊道："不，还不到时机！"连苍天也在呼叫："不，不在此地！"

在20世纪刚刚终结的今天，世界已经进人多元的政治和文化格局。和平、发展、平等、互敬、对话而不是对抗是当今的

时代特点。昔日的中心正被边缘化,昔日的边缘正被中心化,昔日的一元正被多元化。其实,人类各种不同的文明从来就是各种文明相互渗透、交融的结果,始终不是"纯种"。没有各种类型的文明之间的融合,也就没有真正意义上的西方文明和东方文明。没有埃及等东方文明的影响,就没有希腊文明;没有希腊文明这源头,哪来西方文明。印度文明就是各种类型的文明的融合体。

与其说《印度之行》是一部政治小说,还不如说它是一部文化研究小说,小说展示的各种文化问题是丰富的、深刻的。《印度之行》呼唤人与人之间的平等对话和交流;它呼唤异质文化之间的对话和交流。《印度之行》难能可贵之处在于,它指明了民族与民族之间政治平等的重要性。没有政治上的平等,人与人之间、文化与文化之间的平等对话和交流是不可能的。

十　独特的劳伦斯，独特的《虹》

戴维·赫伯特·劳伦斯在英国文学史上是个在文坛上、在法庭上掀起波涛的人物，在评价他时争议之多自不在话下。

他写的《虹》(1915)因大胆描写两性关系遭禁。《查泰莱夫人的情人》(1928)先是在意大利出版，在英国因其"淫秽"被禁出版长达三十余年，直到1960年才开禁。此书的问世引发了英国文坛最轰动、最漫长的官司。他是英国作家中第一个把注意力投射在性上的作家。他认为性是人的自然力量，性爱本能不应束缚，性给人的生活带来活力，给人际关系带来和谐。他把男女之间的性爱和大自然看做是抵抗工业化的非人性化的两股巨大力量。他主张把西方的男男女女从工业化囚禁的城市工厂中解放出来，让他们回归伊甸园似的大自然，在性爱中恢复人性，在性爱中享受人生。他说："我只能写对我感触最深的东西，在目前，这就是男人和女人的关系。"关于性的心理学是他的几部佳作的中心题材。

劳伦斯是一个真正出身工人阶级的著名作家。英国也有不少出身工人阶级的作家，但是像劳伦斯那样出身工人、写工人，且在世界文坛享有如此声望的作家，他是第一个。同时，

他也是第一个对西方工业化进行最猛烈抨击的英国作家。他认为，机器使人异化为机器，从而使人丧失人性和感情。他的主要作品描写英格兰中部诺丁汉一带矿区与乡村的变迁，以及由此产生的人在精神、道德和人际关系上的变化。

西方女性主义者又骂他，又夸他。骂他的人说他把女人看做是男人的性工具、泄欲的对象。她们如此评说《查泰莱夫人的情人》中梅勒斯和康妮的关系。另一派女性主义者的意见正好相反。她们说，劳伦斯的小说中占主导地位的是女性人物，女性人物是他的小说中的真正主人公，男人只不过是女人的配角。她们也指出，劳伦斯喜欢一个女性化的世界。他曾经说："我认为，男人应该做的一件事是要鼓起勇气去接近女人，去暴露自己，并接受女人的改造。"在两性关系中，他要求女人更主动些，男人更被动一些，以构筑更和谐的关系。《查泰莱夫人的情人》中劳伦斯在写梅勒斯和康妮的关系时说道："他必须被动，顺从，像一个奴隶。"这些论点和表现自然得到女性主义的青睐。

其实，在男女关系上，劳伦斯是常常自相矛盾的：在赞美女性的同时，他也不时地流露出男性中心思想。因此，也可以说，骂他的人和夸他的人都各有道理。劳伦斯表现在男女关系上的自相矛盾只不过是矛盾的劳伦斯的一个方面。

他的自相矛盾还表现在许多方面。他寻求个性自由和精神上的新生。可是，他反对民主。他同情被剥削、受欺压的工人阶级，却又信奉高贵血统和极权。《羽蛇》中的唐·拉蒙代表了劳伦斯的思想：他鼓吹纯粹的高贵血统，祈求神灵拯救国家，因为资本主义的民主制度不可能给人个性自由和精神上的新生。

他痛感资本主义社会和欧洲文明的堕落，企图在白人的

欧洲文明之外寻求新生活，用原始的生活和原始的宗教取代业已堕落的欧洲文明。为了寻觅新的力量和感受，他离开英国去东方的锡兰（斯里兰卡），去拉美的墨西哥，去澳大利亚，进行他所说的"向野性的朝圣旅行"。他期望从他者的生活和文化中找到他在《无意识的幻觉》（1922）的前言中所说的"超凡脱俗的原始美和完美人生"。《阿伦的杖杆》（1922）、《羽蛇》（1926）、《袋鼠》（1923）这"政治三部曲"和短篇《女人骑马出走》（1921）都表现了作者对原始、对返祖的呼唤。

与许多欧美白人作家宣扬白人欧洲文化中心不同，劳伦斯看到了欧洲文化堕落、自傲、扩张的一面。他把目光转向有别于欧洲文化的他者文化。他在殖民地国家重新发现了被殖民主义者征服前的原始神话和性的原发力，在那里看到了在工业化的欧洲所看不到的"一种丰富而真实的美"，在那里看到了他最为珍爱的、与西方理想相对立的"伟大的血性动物"。

当然，劳伦斯对欧洲文明的厌倦，甚至憎恨，对欧洲以外殖民地他者文化几近崇拜的热爱并非源于政治上反对白人殖民主义和对殖民地人民的同情和支持。与欧洲白人文化相对立而存在的他者文化的陌生性、不确定性和神秘性令他神往。这种文化的不可解读性蕴藏着无限的生机，它能唤醒被工业窒息的人的本能和活力。《女人骑马出走》中的白人女主人公是个富裕的美国矿主，她独自一人骑马来到印第安人的原始部落，心甘情愿地为土族人的祭神作牺牲品。小说表现了劳伦斯逃离现代文明，回归原始的思想。

1927 年，劳伦斯在给一位朋友的信中写道："我们的生存被分裂，这就是我们的毛病所在，也正是因为这个原因，许多问题都出来了……就我自己而言，我深感自己被分裂，但是又

怎么办呢?"

"又怎么办呢?"他选择了逃避矛盾和现实。

英国现代派作家康拉德、乔伊斯、伍尔夫、福斯特和劳伦斯在反传统的实验主义创新方面各有各的新招。劳伦斯的现代主义特征不在形式上的创新(在这方面很少有人能超过18世纪英国小说家劳伦斯·斯特恩)。就他的小说的结构和故事情节发展的时序而言,他并未摆脱传统。他的现代主义主要表现在作品浓重的象征性。《虹》是这一特征的代表作。在内容上他大胆对两性关系、性爱和性心理进行描写和探索,突破传统的性禁忌。他探索一种新的小说形式,就像他寻找一种新的生命力。乔伊斯醉心于制作新词,在语言的独特性上处心积虑,大有"语不惊人死不休"的劲头。伍尔夫迷恋语言的神秘性,在语言上也精雕细刻,有现代派女性作家独有的风采。劳伦斯与他们不同。像追求大自然的自然美一样,他看重的是一种自然的感情流露。《虹》的第四章描写月光下收获写得就很精彩,但毫无雕刻的痕迹。他的描写不像杭州的西子湖,而像桂林的山水,以自然美取胜。他对人对景的描写很像托马斯·哈代。哈代和劳伦斯描写农村自然景色都堪称一绝。弗·雷·利维斯称赞劳伦斯的小说是"戏剧化的诗",因为它有戏剧的丰富的想像和诗的意象和韵律。利维斯这一评价十分贴切。劳伦斯写月光的文字读起来就是诗。例如《儿子与情人》中毛瑞尔太太在月光下看白合花:"一株株亭亭玉立的百合花在月光下摆动……在月色中,那些花朵仿佛向四周蔓延开去……"

他对工矿和矿工生活的描写是现实主义的,而且写得好。很少有英国作家能如此准确、生动地再现英国矿工的悲惨生活,因为他们没有劳伦斯那样的亲身感受和心灵震撼。

但是，他写心理活动时却抽象、晦涩。例如《虹》的第六章《胜利者安娜》就晦涩难懂。像"接着，他为她放出火焰"以及该章的结尾：

> 她是门，她是门槛，她是她自己。通过她，另一个灵魂进来了，站在她身上，就像站在她身上，就像站在门槛上，用手遮蔽着阳光，双眼瞧寻要走的方向。

《虹》中有不少段落让人难以捉摸作者所言何物何意，倒是给读者开辟了广阔的想像天地。

《虹》是劳伦斯小说创作的一个转折点，也是他突破传统，在创作技巧上开辟新路的第一部小说。许多批评家认为，《虹》是劳伦斯的全部作品中最杰出的小说。所谓"突破传统"至少有两层含意：一，它突破性的禁忌，探索男女性关系和性心理。劳伦斯说，《虹》是"对两性关系的研究"。二，他在小说中大量采用意象和象征性语言。

可以从不同的层面去解读这部小说。从社会政治的层面上看，它记录了19世纪中叶英国社会的变革——农村经济在工业的入侵中破产。其结果是大批农民背井离乡，走向工矿和城市，成为资本家的廉价劳动力。像哈代的《卡斯特桥市长》一样，《虹》描述了农村经济解体的过程。那种多少带有田园牧歌式的乡村生活已经被隆隆滚来的火车车轮压碎。铁路、矿山、工厂毁了田野和森林，蓝色的天空被高耸入云的烟囱污染。

经济的转型必然带来上层建筑的变化——人的思想意识（包括伦理道德观念和价值观）、人际关系（尤其是男女关

系)、人的自然天性等等都随之发生深刻变化。不深读《虹》的读者往往只看到小说的情与性,忽略劳伦斯对社会经济的猛烈批判,忽略《耻辱》这一章对矿井的工作条件和矿工悲惨生活的描写。

小说通过三代人、三对男女来表现这一广阔的社会变迁,以及这种变迁中人的思想意识和男女关系(恋爱、婚姻、性关系、性心理)的变化。

从另一个层面看,《虹》也是一部成长小说,叙述汤姆和莉迪娅的女儿安娜以及安娜的女儿厄秀拉的成长过程。第一代夫妇汤姆和莉迪娅是一个英国农民和一个波兰流亡贵族后裔的结合。虽然两者之间在阶级出身、民族、文化、教育等诸方面都存在着巨大的差异,他们却在恬静的农村过着比较幸福、美满的家庭生活。远处传来的火车汽笛声和煤矿的机器的轰鸣并未破坏他们生活的安适和宁静。因为他们的思想意识和生活方式并未跳出固有的传统格局。他们还生活在过去,他们的视野还局限在狭小的农村,他们满足于现实的生活,没有奢望,没有新的追求。从一定意义上说,这种人也是最幸福的,所谓"知足者长乐"。第一代男女关系的完美可以从安娜的一句话看出:"……她的父亲和母亲相逢在天际,而她,他们的孩子,就可以在天底下自由自在地游玩。"

第二代的安娜不像父母亲那样生活在过去。她生活在现在,发生深刻社会变革的现在。她要冲出农村生活的狭小天地,适应变化中的现实。她和汤姆的侄子威尔结婚后,夫妻间不断发生冲突。她不满足那种只有性生活、没有爱情、没有思想、信仰和情趣共同点的夫妻关系。"她要保持她天生的脾性,火辣的自我。"而威尔却是一个肤浅、庸碌之人。他没有事业上的追求,只对女人的肉体感兴趣。女人的肉体对他说

来是"至高无上的、淫荡的、绝对的美";当安娜对他冷淡时,他就去勾引别的女人,寻求性的满足。"安娜是心灵的光芒,威尔是感官的昏暗。"这句话道出了这一对夫妻间的差异。工业化已经开始腐蚀第二代人的婚姻。安娜最终选择了妥协,膝下众多的子女使她难以下决心同丈夫离异。

劳伦斯认为,没有灵与肉的结合,就没有完美的两性关系。

对恋爱、婚姻、性关系、女性地位等诸多问题,第二代女性安娜比第一代女性莉迪娅具有更开放、更先进的思想观念。

第三代女性厄秀拉是个有叛逆精神的新女性:她蔑视宗教和资本主义的民主制度,要求男女平等。她同军人安东·斯克列本斯基热恋、同居,终因思想、志向、情趣爱好的不同而分手。她反对灵与肉的分裂,反对把爱情本身视为目的。她问道:"爱,爱,爱,它究竟意味着什么?究竟有什么用处?所有这些个人的满足,并不能带来任何结果。"

厄秀拉与安东同居,与女教师英杰同性恋,在教堂里公开、大胆地表现她对安东的热爱,展示了一个叛逆传统道德观的新的性心理和性关系。英杰热衷于妇女解放运动,崇拜人的本能欲望。她说:"人的欲望是评判一切真与善的惟一标准。"厄秀拉的异性恋和同性恋只是人的本能欲望的满足。她是一个追求自由、不随波逐流、我行我素的女性,英国小说中一个具有鲜明特点的女性。

劳伦斯在叙述第三代的男女关系中猛烈抨击了英国的殖民主义。安东先是参与英帝国在南非的布尔战争,继而又为英帝国在印度的殖民统治效命。"作为统治阶级的一员,他为实现和执行国家的旨意甘愿献出全部身心。"厄秀拉鄙视安东为帝国效命,鄙视他追逐个人名利。她责问安东:"你们

有什么权利去统治？你们的统治臭名远扬。你们的统治除了使那里的一切变得像这儿一样死寂、卑鄙之外，还能有什么结果？”

在劳伦斯笔下，男女关系已经被资本主义社会异化为赤裸裸的性关系。人与自然融为一体、男女融为一体的时代已经过去。

劳伦斯崇尚自然，崇尚原始，拥抱感情世界，憎恨理性世界。他认为，生活在本质上是不可知的，不能用逻辑和理性解释，生活要靠直觉去体验，去领会。他宣称：“我是太阳的组成部分，如同我的眼睛是我的身体的一部分，我的血液与海洋融为一体。”他崇尚自然属性的人，厌恶社会属性的人。

这种返祖情结虽然出自对资本主义社会和工业化的逆反，却只是天真的乌托邦思想。人是有社会属性的，人也不可能返祖，回归原始。

用男女的爱情和性来恢复被工业化窒息的生命力和活力也同样是天真的幻想。对爱情、婚姻、性的信仰使他走向荒诞。他在《哈代研究》一书中说：“对男人和女人说来，生存的条件是爱，只有爱。”1915 年，他在给罗素的一封信中写道：“每一个男人最伟大的生活经历是同女人的浪漫经历。”在《查泰莱夫人的情人》中，他写道：“男人在女人身上领悟到所有他不拥有的东西。”他又说：“我在女人那里了解我自己，并了解她。只有这样，我才能了解如何为人类做些什么。”他宣称：“我最大的宗教是对热血和肉体的信仰，血和热比智慧更明智。我们的脑筋可能出毛病，但是我们的血肉所感触到的、信仰的和所说的，总是正确的。”在《虹》中，汤姆在参加女儿安娜的婚礼上说：“在这个世界上没有任何东西比婚姻更重要。”

劳伦斯颂扬自然的美、原始的美、肉体的美，尤其女性肉体的美。《虹》中三个女性（安娜、厄秀拉和英杰）都爱展示自己的裸体。安娜在室内脱衣裸体起舞；厄秀拉和英杰雨夜裸体在雨中淋浴。《查泰莱夫人的情人》中梅勒斯在室外裸体洗浴，展示充溢着阳刚之气的男性肌肉。

《虹》是劳伦斯在小说创作上进行的首次实验：大量使用意象和象征性语言。我国的英美文学专业研究生觉得这部小说又好读又难读。好读，因为小说的总体结构，情节时序，人物和风景描写，对社会现实和人际关系的叙述是传统的，明朗、清晰、生动。难懂，因为意象和象征性的语言是隐晦的，需要细细去琢磨它们的含意。小说第六章《胜利者安娜》描述安娜婚后的生活，就用了不少抽象的文字："黑暗"、"燃烧"、"抹去"、"被毁灭"……第十一章《初恋》写厄秀拉在月光中，文字像诗一样美，也不乏抽象：

> 她转过身，看见山上一轮明月在看着她。她向月光敞开胸怀，她像一颗透明的宝石，让月光穿透。她站在那儿，浑身披满月光……她要月光注满她全身，她要更多的月光，与月光交流，达到高潮。
>
> ……
>
> 她不在那里。她耐心地坐着，披着外套，斯克列本斯基拉着她的手。可是，她赤裸的身体已经离去，向月光冲去，用她的双乳和膝盖撞击月光，同月光相会，同月光交际。

《虹》多处重笔浓写月光，月光是女性的柔美和力量。小说结尾的第十六章中，马，奔腾的马和虹是两个突出的

意象。劳伦斯说:"马象征男性最活跃的性活动。"他又说:"马的身体给人以雄壮、几乎是美的印象。"马是充满阳刚之气的动物,是男性肉感的象征,同时也是一种难以驾驭的男性性欲的象征。奔腾的马也象征人内心激烈的思想斗争,寻求一些重大难题的解决。

在劳伦斯的小说中,月光和马分别象征柔和刚、女性和男性。月光象征性爱的高潮和美好,它同时也象征性高潮后的空虚与失落。奔腾的马象征男性性欲的强劲和不可控制。奔马、火、火焰、血给读者带来激情的联想。血是情的根,生命之源,最后血和火焰融人了虹的七彩光。

虹无疑是全书最具有象征性的意象。小说的结尾写道:

> 虹屹立在大地……虹弯弯曲曲地流动在他们的血液中,虹会在他们的精神中获取生命。他们会甩掉蜕变后的驱壳,从驱壳中出来的是一个崭新的、干干净净的、赤裸裸的身体,它将迎来新的萌芽,迎来成长、阳光、风和纯净的雨。她在虹里看到了大地的新建筑,看见那些老朽的房屋和工厂已经被清除,而一个新的世界已经在一个生气勃勃的真理体制中建立起来,与笼罩大地的苍穹融为一体。

在第六章,劳伦斯写道:"横跨白天的虹的两个末端是日出和日落。她看到了希望,看到了前途。"

显然,这里虹象征一个"新天地","一个完全是新的世界","未来的一切"。虹是一个人的愿望的实现,它代表一种超越现实的未来,一种理想,它代表男人和女人和谐的关系。拱形的虹是圆周的一半,渴望同另一半结合成一个圆满的圆

周。它是对和谐的人际关系的呼唤，它是对人的愿望的实现的憧憬。

同样在第六章，虹的意象变得晦涩。这一章的结尾是这样写的：

> 另一个小孩子走过来了，安娜陷入模糊的沉思：假若她不是一个走向未知的旅行者，假若她回到她的房子，定居下来，成了一个阔女人，她的门仍会在虹的拱形下大开，她的门槛反映日、月的消失和那些伟大的旅行者，她的屋子充满了旅行的回声。
>
> ……
>
> 她是门，她是门槛，她是她自己……

劳伦斯醉心于男女之间的情和性以及大自然的树木、花朵、月亮、月光、虹。他爱女人。凡是他描写他所喜爱的这一切，他都能用诗一样的语言写得出神入化。他是一个擅长写女人的男人，一个能把大自然写得美如梦的小说家。同时，他也是一个能用独特的手法表现人的内心世界，尤其是性心理的杰出作家。

十一 《查泰莱夫人的情人》是色情小说吗?

英国在亨利七世统治下的1529年就明文禁止出版异端邪说和有煽动性的印刷品。1538年更明确规定任何印刷品必须经过枢密院或皇室任命者的批准方可出版。1662年《出版许可证法》出台。英国对出版物的审查和挑剔历来让文人大为恼火。为了出版违禁的作品,他们不得不把手稿送到国外去。因出版物的内容而诉诸公堂的案子在20世纪就有数起。例如乔伊斯的《尤利西斯》、劳伦斯的《虹》和《查泰莱夫人的情人》(以下简称《查》)等。1922年出版的《尤利西斯》首版书籍当年曾被纽约市邮政局焚毁,书是在巴黎出版的。1923年英国福克斯通市海关截获从法国进口的《尤利西斯》第二版,于是统统没收。劳伦斯的《虹》在1915年出版后即遭禁,出版商吃官司,直到34年后的1949年,书的第二版才得以问世。《查》1928年出书时的第一版是删本,1929年在巴黎出了节本。一直到1960年才有不经删节的原本先后在美国和英国出版。

1960年开庭审理此案时,有不少知名文人和评论家到庭作证,为该书辩护,证明它是一部好作品,而不是一部淫秽小

说。法院最后宣判企鹅出版社无罪，并裁定《查》为"严肃文学"，这才使这部历经磨难的小说以其原有面目重见天日。一部小说打了这么一场旷日持久的官司，在英国文坛，乃至世界文坛，实属罕见。而作为被告的企鹅出版社被允许请著名文人出庭作证，证明一本书的文学和道德价值，在英国也是破天荒第一次。

这场官司已经成为文学审查史中的一个里程碑，广为传颂。

一个作家出手的小说中居然有两部遭此厄运，也可真叫倒霉。但也好事多磨，因祸得福。这样沸沸扬扬地折腾了一番后，把劳伦斯此君的知名度一下子提高了许多。原本不知晓劳伦斯何许人的寻常百姓，出于逆反心理或好奇，也都兴致勃勃地去购买此书，一读为快。颇具反讽意义的是一负面批判恰恰达到了意想不到的正面宣传的客观效果，扩大了作者和作品的影响。而出版商胜诉又为出版和言论自由冲开了另一个缺口。

企鹅出版社在胜诉后为《查》写了一段献辞：

> 由于出版了这本书，企鹅出版公司被控违犯1959年制定的"淫秽出版物法"，并于1960年10月20日至11月2日在伦敦老贝利区法院出庭受审。谨以此版本献给十二位陪审员，三位女陪审员和九位男陪审员。他们宣布被告无罪，从而使戴·赫·劳伦斯的最后一部小说得以在英国同公众见面。

上面提到的三部小说皆因"内容淫秽"被禁。什么样的小说属淫秽？如何界定"淫秽小说"、"色情小说"？如何区分

它和有性爱描写的严肃文学？现今要回答这个问题，是越来越难了。美国名噪一时的作家亨利·米勒写了一部名为《北回归线》(1934)的小说，满篇淫词秽语，不堪入目，不堪入耳。此书被禁也长达约30年，与《查》相似，它最先在法国出版，到了60年代，才翻身，在英、美出版后很快成为畅销书。曾几何时被许多文人、学者异口同声谴责为"有伤小说声誉"的"淫秽小说"如今迎来了如下赞语："很有新意"、"别具风格"、"用独一无二的风格和语言写出了人们最不敢写的题材"。

这说明，时代变了，道德观和文艺批评的观点也随之变化。就像我国明代的《金瓶梅》，过去一直被贬为"淫书"，如今也有了新的说法。

我国老一辈作家中，郁达夫和林语堂等，是称道劳伦斯的《查》的，并且拿它同《金瓶梅》相比。郁达夫早在1934年所写的《读劳伦斯的小说——〈查〉》一文中就说道：

> 这书的特点，是在写英国贵族社会的空疏、守旧、无为，而又假冒高尚，使人不得不对这特权阶级发生厌恶之情。他写工人阶级，写有生命力的中流妇人，处处满持着同情，处处露出了卓见。本来是极端写实著名的劳伦斯，在这一书里，更把他的技巧用尽了，描写性交的场面——写得无微不至，而且在极粗的地方，恰恰和极细的心理描写，能够连接得起来。尤其要使人佩服的，是他用字句的巧妙。所有的俗字，所有男女人身上各部分的名词，他都写了进去，但能使读者不觉得猥亵，不感到他是在故意挑拨劣情。我们试把中国的《金瓶梅》拿出来和他一比，

马上就可以看出两国作家的时代的不同和技巧的高下。《金瓶梅》里的有些场面和字句，是重复的，牵强的，省去了也不关宏旨，而在《查》里，却觉得一句一行也移动不得。他所写的一场场性交，都觉得自然得很。

郁达夫褒《查》贬《金》，也未必公允。他所崇敬的鲁迅先生对《金》则另有高见。鲁迅说：

诸"世情书"中，《金瓶梅》最有名……

作者之于世情，盖诚极洞达，凡所形容，或条畅，或曲折，或刻露而尽相，或幽伏而含讥，或一时并写两面，使之相形，变幻之情，随在显见，同时说部，无以上之，故世以为非王世贞不能作。

（《中国小说史略》，第19篇）

林语堂也比较《查》与《金瓶梅》。他比郁达夫说得贴切：

那么，劳伦斯与中国的《金瓶梅》有何别呢？

其间只有毫发之差罢了……我不是要贬抑《金瓶梅》，《金》有大胆、有技巧，但与劳伦斯不同——我自然是在讲他的《查》。劳伦斯也有大胆，也有技巧，但是不同的技巧。《金》是客观的写法，劳伦斯是主观的写法。《金》是以淫为淫，劳伦斯不是以淫为淫……《金》描写性交只当性交，劳伦斯描写性交却是另一回事，把人的心灵全解剖了。在于他灵与肉复合为一。劳伦斯可说是一返俗高僧，吃鸡和尚

吧。因有此不同，故他全书的结构就以这一点意义为主，而性交之描写遂成为全书艺术之中心，虽然没有像《金》之普遍，只有五、六处，但是前后脉络都贯穿包括其中，因此饱含意义。而且写来比《金》细腻透彻。《金》所体会不到的，他都体会到了。对于劳伦斯，性交是一种含蓄主义的。这是劳伦斯与《金》之不同。

（《谈劳伦斯》）

英国文人对《查》是何评价？

《查》1960年版的卷首有英国著名文人理查德·霍格特的《介绍》。他写道：

《查》不是一部下流书。它净洁、严肃，而且美丽。有许多其他书可以向你提供淫秽事；如果我们确实需要这些东西，就去读那类书吧。假若我们坚持甚至要把这样一部好书当做淫书来读，那么，下流的并不是这部书，而是我们自己。我们这样做，是用卑劣的手段中伤我们自己，而不是中伤劳伦斯（他自己明白他所能得到的舆论反应是什么）。

不出劳伦斯所料，《查》的出版引发了一场对作品和作者几乎是“狂轰滥炸”似的抨击。1928年10月20日，《约翰牛》杂志刊登未署名的评论文章，题为《著名小说家的一本淫秽书》。它写道：

过去几周有一本书引起我们的注意。对这本

书，我们可以毫不犹豫地称它为我们国家的文学所遇到的最邪恶的玷污。

在淫秽的法国色情文学中，也难以找到比这本书更下流的作品。在巴黎的小街陋巷兜售的那些淫秽书刊与它相比，也谨慎得多。劳伦斯先生是个天才。作为一个心理学家，在当今仍在世的作家中，他是出色的。他也是个杰出的文学家。但就文学和他自身而言，很不幸的是，他脑子有病，他沉溺于性……

在英国任何一个大点的图书馆查阅《查》出版后的文学评论，你会发觉这"炮火"是多么猛烈。这会使你忆起托马斯·哈代的《无名的裘德》出版后惹来的抨击。哈代悲痛之余，决心告别小说，全力以赴地去写诗。于是，《无名的裘德》成了哈代的最后一部小说。无独有偶，《查》竟然也成了劳伦斯生时最后的"绝唱"：小说出手两年后，他就在一片咒骂声中离开了这个世界。

但是，还是有令劳伦斯感到振奋的另一面——当时英国文坛的一些巨子站在劳伦斯一边，毫不掩饰地、无所畏惧地褒扬《查》。叶芝说：

《查》是一部高尚的作品。书中对性行为的描写比哈里斯更详尽，其语言有时粗俗，但是全书充溢着火一般的激情。我觉得全书很有意思，不仅是有关性的部分。即使是性的部分的描述，也是为了反对一个腰身以下已经死亡的时代。

（W·B·叶芝1933年5月25日

致奥列维亚·莎士比亚的信件)

V·S·普里切特说：

> 指控苏格拉底唆使雅典青年人道德堕落，是当时杀害苏格拉底的借口。只要法律掌握在那些老朽的一代人的手中，这种状态就很可能会延续下去。这老朽的一代不能理解早在第一次世界大战前就已发生而今已经确立的在道德、习俗和言语上的变化。
>
> (《半月评论》,1932年4月16日)

爱德蒙·威尔逊说：

> 所有英语国家的严肃作家都得感谢劳伦斯，即便《查》的发行量有限，它也能起到这样一个作用：使我们在未来能比较容易地漠视19世纪强加在性上的那种可笑的禁忌。
>
> (《生命的符号:〈查〉》,1929)

奥尔德斯·赫胥黎在英国社会和文坛享有很高声誉。他也撰文赞许这部小说。

这部小说引起如此轩然大波实不足怪，甚至可以说是在情理之中。因为它触犯了几百年来文人不敢碰的禁忌——性。开明者欢呼它，因为英国自18世纪以来，还没有任何作家用一种技巧和语言在小说中描述性交的场景。欧洲大陆的法国人自从抛弃了路易十四那套陈腐的礼仪后，就一直在十分庄严的作品中，用直截了当的语言写性。而19世纪英国的

贵族和中上层阶级是以其伪善闻名的。

《查》的文学价值不如《虹》、《儿子与情人》和《恋爱中的女人》。但是它却是一部有新意、有突破力、有叛逆性、有思想的小说。

它第一次大胆地、毫不掩饰地赞美男女的性爱和做爱。劳伦斯说："在性这个问题上存在的毛病是我们不敢谈论它，或者不能正常地去思考它。"他指出了一种不正常的现象——即便是结了婚的夫妻，对做爱·事也常觉羞愧不安，以至于扭曲了本来应该幸福美满的婚姻和家庭生活。他说，做爱是一个人的正当生理要求和权利，应该愉快地得到承认，而不应该被看做是淫荡。他说："这正是我写这本书的宗旨。我要让普天之下的男男女女都能充分地、完整地、诚实地、不淫猥地思考性。"他又说："只有当灵与肉和谐地结合在一起时，生活才是可以忍受的……只有当灵蔑视、惧怕肉时，才会有淫亵发生。"《查》中的梅勒斯说了这样一段话：

> ……这便是佛所说的觉悟的问题。可是，甚至佛对肉体的觉悟和自然的、肉体的温情也深感羞怯。而这种觉悟和温情是最美好的，即使是在男子之间也是如此。男子之所以像男子汉而不是猿猴，也正是因为那种东西。是的，那是温情，那是性的觉悟。性爱实际上只是接触，一切接触中最亲密的接触。而我们所惧怕的正是这种接触。因此，我们只是一半觉醒，半死半活。我们必须完全地觉醒，活得像个人。尤其是我们英国人，更需要相互接触，多点体贴，多点温情。这是我们迫切需要的。(290)

英国贵族社会的空虚、保守、傲慢和虚伪的遗风在20世纪的头20年还像阴魂不散的幽灵,在英伦三岛游荡。而工业化社会又促使现代人日益物化(或称"机械化"),造就了像克利福德这种类型的男人:一个冷酷、傲慢、从腰身以下已全部丧失了机能的男人,一个坐在轮椅(机械结构)上生活的男人。田园失落,人和自然天性沦丧,难怪作者在第一章就哀叹:"我们所处的时代基本上是个悲剧时代……灾难已经发生,我们已处于废墟中。"

克利福德不是一个完整、健全的男人。他和康妮于1917年第一次世界大战时期结婚。即便是在新婚后的蜜月期,他们也没有性生活。克利福德和他的朋友们都把做爱只看做是不开化的、或机械的行为。他们认为:"做爱只不过是一种纯粹偶然的事,是一种附加的东西,一种令人感到好奇的、器官的运作。这种运作本身总是粗俗的,却并不是不可缺少的。"(13)在劳伦斯笔下,克利福德只不过是个由各种部件组装成人模样的机器人。而有血有肉、有情有欲的真正男子汉是梅勒斯。

纵观劳伦斯的所有作品,有一个基本主题处处可见——反对一切与人情背道而驰的东西,反对导致人的自然活力日益枯竭的现代文明,主张人性的自由发展。他认为,只有性爱才能使被现代文明窒息的个性得到新生。他是把性爱和做爱提高到美学的高度来描写,来颂扬的,并认为性爱的美和意义长期被封建主义和资本主义的世俗观念蒙蔽、扭曲。劳伦斯和美国作家海明威、诺曼·梅勒对性美学的看法是一致的。他们都怀有一种深深的恐惧——这世界是否会逐渐接受并习惯这无所不在、无孔不入的机器对人的自然本性的侵蚀和破坏。梅勒在他所写的《性的囚徒》中表示,他"最悲观的信念是:20

世纪的精神是把人变成机器。如果是这样，那么，所谓的妇女解放很可能是个陷阱”。(25)

康妮、克利福德、梅勒斯三者之间的关系体现了热乎乎的人和冷冰冰的机器文明的关系。这个让人瘫痪的制度正在宰割康妮的青春和活力。摆在她面前有两条路——要么像她丈夫克利福德那样变成一部机器，要么去寻找新生。而新生只能从一个未被物化的男人的性爱中获得。梅勒斯正是这样的男人。他具备劳伦斯所崇敬的男人的品质——强悍、独立、机智、富有男性的阳刚之气和活力，有同情心。

在灵与肉的关系上，世俗观念，总是把善、纯洁同灵魂联系在一起，把邪恶、罪过、污秽同性联姻，造成灵与肉的分离。劳伦斯认为，这种把灵与肉人为地分割，是工业社会对人性的扭曲。

在《查》的第四章，杜克斯对哈蒙德说了这样一段话：

> “我并不是在讨论知识……我是在讨论精神生活。”杜克斯笑着说：“真正的知识来自于有意识的完整的肉体。它不但来自你的头脑和精神，而且来自你的肚子和生殖器……请注意：当你活着时，你至少是一个有生命力的完整的有机体。但是，你一旦开始了精神生活，你就等于把苹果从树上摘下来。你就把苹果与树的有机联系切断了。如果你的生活里只有精神生活，那么你就是一个已经从树上摘下来的苹果……摘下的苹果自然是要腐烂的。”(39)

康妮的灵魂与肉体都呼唤着新生。她自言自语道：“你必须新生！我信奉肉体的复活！假若一粒小麦落进土中而不

死，它是要发芽的……当报春花开放时，我也要露出头来看看太阳！"第七章描写康妮回到楼上自己的卧室，把身上的衣服脱得精光，对着镜子看自己的裸体。她发现：

> 她的乳房有点瘦小，像梨似的下垂着……她的大腿也一样，过去是那样地富有女性丰腴、灵活而光彩；而如今却平板、松弛而无价值了。她的肉体日益失去意义，变得沉闷而晦暗，成了一个毫无意义的实体。这使她感到无限地沮丧和失望，还有什么希望呢？她老了，年方27岁就老了。肌肉没有光彩，没有火花。由于疏忽，由于不能得到满足，是的，由于不能得到满足……啊，这精神生活！她突然觉得她恨透了这精神生活。这骗人的精神生活。
>
> ……
>
> 她穿上了睡衣，倒在床上，痛苦地哭泣。在她的痛苦中，她对克利福德……对所有像他那样欺骗女人和亏待她的肉体的男人们，心中燃起一阵阵冷酷的愤懑。
>
> 太不公平！太不公平！她肉体内深深不平的感觉燃烧到了她灵魂的深处。(71—73)

康妮和梅勒斯首次做爱后，她生平第一次感到她这才开始了真正的生活。

对男人也是一样。梅勒斯在第一次世界大战中身患肺炎。海明威的《别了，武器》中的亨利在大战中膝盖受伤。这两个战争的参与者和受害者均强烈地感受到工业化社会生产的先进武器使大规模的屠杀人类成为可能，使人的灵魂、感情

和肉体机械化成为冷酷的现实。正如诺曼·梅勒所说："20世纪的精神是把人变成机器。"这两个男人都是通过性爱、通过女人，才治愈了他们的战争创伤，恢复了他们人的性和感情，才真正实现了作为男人的自我界定。要不然，男人就成了一件作战的武器，一部挖煤的机器。

劳伦斯对工业化之恨溢于言表。他这样描写被工业化糟蹋的村落：

> 汽车艰难地爬上山坡，经过特维沙尔散漫肮脏的村落……地上的泥土杂着煤屑，颜色是黑的。人行道又湿又黑。仿佛一切都被凄凉忧郁的情绪浸透了。没有一点自然美，没有一点人生的乐趣。甚至一只鸟，一只野兽所有的美的本能也都全部消失了。人类的直觉感官全部死亡了。这种景象是令人寒心的。
>
> ……
>
> 特维沙尔！那就是特维沙尔！快乐的英格兰！莎士比亚的英格兰！不！那是今日的英格兰。自从康妮在那儿居住后，她就认识到了这一点。而今日的英格兰正在生产一种新的人类，他们沉醉于金钱和社会政治生活，而自然的直觉官能却已经死亡。这是些半死的尸体。(158—159)

作为反衬，《查》中的做爱场景是林中小屋和葱翠茂盛的林间草地，四周是盛开的鲜花。大自然和性爱，这使人回归工业化前田园牧歌式的幸福生活，这使人回归于自然人。

从劳伦斯的作品和书信集看，他崇尚男性生殖器。但他

的崇尚不同于原始人把阳具作为图腾崇拜。原始人崇拜阳具，因为它能繁衍后代，维持部落的兴旺，而劳伦斯则是把它当做最有生命活力的肌体来对抗扼杀人类活力的机器。他在书信集中说："你知道我要做的是什么，那就是使天下男男女女都能充分地、自然地友好交往，重新回到那古老的阳具意识，回到那古老的、那种对阳具不视作为禁忌、满不在乎的态度。"(63)

劳伦斯把做爱提高到一种近乎宗教礼仪的行为，因此使它罩上了一层神秘的色彩。这种神秘色彩很像诗人华兹华斯所说的"不可名状的存在形式"。他总是强烈地感受到这神秘的"异我"的存在，一种存在于人的意识领域之外的"异我"。而这一神秘的"异我"只有通过男女做爱才能体验到。这种神秘躲在暗处的"异我"只是在男女做爱中才显露其神圣的存在。他把"异我"称之为"夜性"以突出它的神秘和隐蔽。而这种神秘性和隐蔽性的精华和象征正是做爱。他的这一观点并非受到弗洛伊德性学的影响。劳伦斯只是在创作后期才接触弗氏的理论。他俩对性问题的不少看法只是不谋而合而已。

劳伦斯像英国诗人雪莱、华兹华斯和美国作家爱默生、索罗和惠特曼，都深信"心灵情感的神圣性"能够革新腐朽的社会，改造碾碎人的"撒旦之磨"。这自然是一种天真、幼稚的狂想。他同弗洛伊德一样，把性不适当地美化和拔高。美国评论家艾尔弗雷德·卡津在题为《查泰莱夫人在美国》一文中指出：

> 《查》并不是像那些爱管闲事的人、书籍检查官和道德家所指责的那样，是色情文学。在一定意义

上讲，它甚至是“不真实的”。《查》中最好的场景并不都是爱情场景。这些场景给读者带来的兴奋在于它用一种美歌颂了生活……而在劳伦斯所处的那个时代，大多数作家缺乏像劳伦斯所具有的那种对整个人类社会的强烈责任感。劳伦斯坚持不把性看做是一种癖好，或者是只能偷偷摸摸干的事，这才引来了今天这样反应——他并不下流，他太天真。从这个意义讲，《查》已经过时了。劳伦斯写这部书是他作出的最后一次努力，企图把爱情作为我们社会的一种反实用力量，把做爱看做是一个神圣的象征。这对已经被工业化社会大大削弱了的个人来说，实在是太抒情化、太自若、太自由了。

（《大西洋月刊》，1959，7月号）

劳伦斯的确是“太抒情化”、“太天真”。男女的性爱何以有改造社会的力量！业已工业化的社会怎能重新回到伊甸园！这种天真的思想暴露了他头脑中的虚无主义。历来文学家都崇尚返朴归真，但是那毕竟是已经失去的乐园。

《查》还有一点不可忽略。

一个身份颇高的阔太太委身于一个出身低微的守林人。不是贪一时之欢，而是决心同他结为终身伴侣。这把传统的格局倒了过来。自有小说以来，我们读到的大多是王公贵族、达官贵人、地主、资本家玩弄出身卑微的女子。女人往往是那些有钱有势的男人手中的玩物。如今，我们看到一个有教养、有地位的夫人向一个普通工人求爱，情愿抛弃舒适的生活和显赫的社会地位，同他一起过艰苦的生活。显然，劳伦斯是站在工人阶级立场上塑造康妮，编织这一情节的。这样的阶级

叛逆怎能不激怒当时的上流社会。

在小说的最后一章，当克利福德得知他的妻子爱上的男人竟然是守林人梅勒斯时，他气疯了。他吼道："那贱货！那鲁莽的下流！那可卑的无赖！你在我家时竟同他发生了关系，和我的一个仆人发生了关系！天哪！天哪！女人居然能下贱到这种地步！"(310)

女权主义者如何评价《查》？

女权主义者向《查》开火，大骂劳伦斯是大男子主义者，说梅勒斯只是把查泰莱夫人当做性工具使用。就在打赢这场官司的1960年，著名女权主义者凯瑟琳·安·波特在 *Encounter* 上写了一篇题为《送给守林人的花圈》，称《查》有一种"使人难以忍受的、淫秽的感情用事"，"对女人心怀不信任和仇恨"，"书中的女主角没有自己独立的意志和头脑，没有独立的生存，只是随他摆布"。(26)凯特·米利特说："《查》作为一部大男子主义小说只说明了劳伦斯的信息——'性是为男人服务的'"。她又说：

> 小说所叙述的性神秘并不是一件双向的、合作的事，它完全是满足男性的性欲……书中从不描述女性生殖器，因为作者认为它们是隐蔽的，不体面的，受支配的……书中性交场面遵循的也是西格蒙德·弗洛伊德的教条："在性交中男人是主动的，女人是被动的"。
>
> (《性政治》，240，1970，伦敦)

伊迪丝·西特韦尔在《有人关照：一部自传》中写道："《查》是一部非常下流、完全没有文学价值的书。一个能写

出《蛇》和《山狮》这样优美、动人诗篇的作家不应该写出这么糟的书。"（108 页）罗伯特·斯科尔斯在其佳作《符号学和阐释》一书中更是从符号学的角度抨击《查》对女性的不敬不恭。

但是，持不同意见者认为，当男女相爱时，做爱是灵与肉的交融，是两性相互迎合的完美结合，其中不存在任何尊卑、贵贱、不平等问题。诺曼·梅勒在《性的囚徒》一书中讨论了当代"性解放"政治，认为康妮在与梅勒斯的性爱中采取了主动，以她对梅勒斯全身心的爱换取他的爱。她的主动正好说明了女性的独立自主，她并不是梅勒斯的性俘虏。

劳伦斯指出，一次大战后人们对性问题有了比较宽松的看法，并逐渐认识到在男女爱情基础上做爱是平等的，分享责任的。

其实，《查》同劳伦斯的许多其他作品一样，是部赞美女性的小说。除了道学先生外，我想，大多数读者都会同情、颂扬康妮这个女性，并在她身上看到勇敢、朴实、坦诚、热情、叛逆等闪光的品质。《查》中赞颂女性的段落处处可见——汤米·杜克斯对康妮说："我确实认为女人比男人更可爱。她们更勇敢，同她们在一起你可以更坦诚。"（58）"那是她的青春在反叛。这些男人似乎是那样地老，那样地冷漠。一切都似乎是老而冷漠。"（59）在小说的第十一章，梅勒斯问康妮，如果他俩的关系被人发现，该怎么办。康妮回答得干脆："那我可以走。"梅勒斯说："你得记住你是查泰莱男爵夫人，而我是个守林人。假若我是位绅士，那就是另外一回事了。你对此是会在乎的。"康妮说："我不在乎。我这男爵夫人又怎么样！我实在恨这个称号。人们每次这样叫我时，我总觉得他们是在嘲弄我！"小说还写道，她把床当做她的王国，而她是这个

王国的统治者,控制着她的情人。"她能用性这个东西去控制他。"

小说指出,梅勒斯与别的男人不同之处正是他把她"当做一个女性"。他爱的、尊重的正是作为女性的她,而不是作为男爵夫人的她,或者年轻、美貌的她。而其他男人却是尊重她的身份,蔑视她的性别。(169)应该说,全书占主导地位的是女性康妮,而不是男性梅勒斯。在劳伦斯的《虹》、《儿子与情人》等作品中,我们同样可以看到女性的主导地位。在劳伦斯所写的《托马斯·哈代研究》一书中,他说:"男性在两性关系中试图居支配地位主要是出于补偿心态,而这种心态又源于男性的虚弱,而不是男性的强大有力。"(490—491)他进一步指出,在男女关系中,表面看来似乎是男性处于支配地位。这种表面现象给人以错觉。从两性关系的深层看,男性在女性面前有一种因自身虚弱而产生的恐惧,因为一旦女人离开了他,他就会像灰尘那样空寂。

劳伦斯同他所崇敬的托马斯·哈代一样,也是塑造女性人物的高手。如同哈代,他也在作品中为受欺压、受歧视的女性鸣不平,并在小说中塑造叛逆性的女性。苔丝和康妮都是她们生活的时代的叛逆者。

指控劳伦斯是"大男子主义者","有厌女癖"实在是冤枉了他。

《查》是一部有明显缺点的佳作。

劳伦斯为了使性爱非理性化、非机能性化、非神秘化,走到了另一个极端,从而把性爱拔到近乎荒谬的高度。他原本是要使性爱非神秘化,而小说的客观效果又恰恰是把性爱神秘化了。他认为,男女在做爱时才能真正经历"非精神的、异我的神圣感,一种像夜一样隐蔽的异我神秘"。这实际上是

用一种新神秘主义反对、取代传统的神秘主义。

劳伦斯还主张维护男女"性爱的下流性"和"性爱的负罪感"。所谓维护"性爱的下流性"实际上是指保持性爱的自然性和原始性，以摆脱理性和机械化对纯粹的性爱的干扰和破坏。劳伦斯在《性，文学与审查》的《色情与淫秽》一文中反对玛丽·斯托普斯用一种科学的、医学的、实用的态度对待性爱。他说："用一种理智的、科学的、严肃认真的态度对待性爱，你只能净化这下流的小秘密，从而用太多的严肃性和理智把性爱彻底扼杀，或者使它成为一种可悲的、净化了的秘密。现在的危险是当你扼杀了这小小的下流的秘密时，你也就彻底扼杀了性的生气和活力，剩下的就只是科学的、审慎的机械性。"(76)

他所谓的维护"性爱的下流性"和"性爱的负罪感"虽然旨在对抗"用一种理智的、科学的、严肃认真的态度对待性爱"，却极易产生负面作用和误导，性爱如果失去了应有的理智、严肃和认真，也必然会给个人和社会带来损害。人非动物，性爱不可能超脱一切。

劳伦斯青年时期深受叔本华和尼采的影响。叔本华写的《爱情论说》曾经深深地打动年轻的劳伦斯。叔本华认为"爱情归根结蒂是性爱"。他和尼采都认为，在男女关系中，理性和意识应处于次要地位，应该让直觉和感官指导我们的生活。尼采认为，男性在女性这一他所未知的人面前表现出来的激情是他并未意识到的捉摸不定的感情。

有关《查》的争议还涉及另一问题：它对20世纪的西方小说产生了什么影响？无疑，它在打破性禁忌上起了促进和推动作用。可是，《查》的出版和企鹅出版社的胜诉是否为尔后西方色情文学的兴起扫清了障碍？亨利·米勒的《北回归

线》(1934)、弗拉基米尔·纳博柯夫的《罗丽塔》(1955)等渲染性爱的小说在60年代后成了畅销的"佳作"。《查》这场官司冲破了书刊检查的堤防,解放了长期被禁锢的性思想,结果迎来了西方色情文学自由泛滥的"光辉时代"。这也是一家之说。何谓"色情文学"?在眼下的西方,这是难以准确界定的。

在我国,随着明代奇书《金瓶梅》的问世,产生了一大批"言情小说"。这类小说曾经盛极一时,并成为中国小说发展史上重要的一环。这部曾长期被贬为"淫书"的作品不仅引来了"言情小说"这一文类,而且在内容和技巧上都有功不可没之处。80年代以来,我国陆续出版了不少评价《金瓶梅》的学术专著和文章,召开了首届全国《金瓶梅》学术讨论会和首届国际《金瓶梅》学术讨论会,《金瓶梅》研究的领域大大拓宽了;文学家、美学家和评论家开始从文学、美学和小说史的角度来研究这部"淫书"。

时代的确变了。

十二　“福利国家”时期的英国小说

1945 年，欧洲战场同盟军士兵的欢呼声取代了隆隆的炮声。反法西斯战争胜利了。站在伦敦废墟旁的英国人民把视线投向未来，期待着新生活的开始。人民要求变革的强烈愿望可以从保守党的下台得到佐证。第一次世界大战到第二次世界大战的 20 年间，英国人民生活没有明显的改善。30 年代的经济危机和二次大战又使人民蒙受了巨大的苦难。丘吉尔没有想到：在领导英国人民战胜法西斯并在世界范围内赢得了巨大声誉后，竟会被选民赶下了台。

工党顺应时代的潮流和人民要求变革和改善生活的强烈愿望，在执政后进行了一系列改革。最大胆的一步当然是国有化。1946 至 1948 年，英格兰银行、煤炭、电力、铁路、公路等相继国有化。工党政府采取有效措施解决了失业和食物短缺问题。1946 年国家公费医疗法案的通过使英国人民在历史上第一次得到了公费医疗。国家保险计划为失业者、退休者、鳏寡、产妇和病人提供经济补助。1944 年制定并实施的

教育法案使出身中下层阶级家庭的子弟得到政府的资助，从而使大批工人子弟得以进入高等学府。经过五年左右的经济恢复，一般家庭都有了小汽车、电冰箱和电视机。

"音乐艺术促进委员会"致力提高人民的文化艺术水平，通过各种渠道把原来只限于中产阶级欣赏的高雅音乐和绘画普及到群众中去。英国广播公司第三套节目致力于推广高水平的音乐、戏剧和诗歌，在国内外享有众多的听众。文化教育的发展促使报刊和书籍的发行量大增。40 年代末英国出版的书籍量居世界之冠。1950 年的调查表明，被调查者中有 55% 的人在读小说。英国的大部分人认为，日子的确好起来了。30 年代经济危机时期的那种悲观、失望，战争时期的惊恐、阴郁和困苦逐渐被一种心满意足和乐观情绪所取代。于是"福利国家"、"富裕社会"等名词流传开去，并为许多人所接受。战后相继执政的工党和保守党都有一种洋洋得意的自满情绪。1959 年，英国首相麦克米伦毫不掩饰地说出了"你们从来没有享受过这样的好日子"。

说战后的英国经历了一次"社会变革"是言过其实。经济的复苏、国有化并没有改变国内的阶级结构和社会结构，当然也不可能消除固有的阶级矛盾和周期性的经济危机和萧条。统治阶级、中产阶级同工人阶级在经济和社会地位上的悬殊依然存在。繁荣的景象不久即被乌云笼罩：英国参加了美国发动的冷战和侵朝战争；经济开始走下坡路；英国在亚洲和非洲的前殖民地纷纷掀起风起云涌的民族解放运动，使英国丧失了传统的市场和原料的来源地；侵略埃及战争惨败；试验氢弹引起的大规模游行示威和抗议……于是，侵埃战争的枪炮声、试验氢弹爆发的冲击波、愤怒群众抗议的吼声，以及对"福利国家"的满怀期待后所产生的失望和失落感汇成了

一股洪流，朝着战后十多年盛赞的“富裕社会”、“太平盛世”冲去。

一

文学反映生活和时代。在这一新形势下，英国文坛上出现了一批被称为“愤怒的青年”的作家。

1956年，约翰·奥斯本的剧本《愤怒的回顾》在伦敦皇家宫廷剧院上演，在剧坛引起轰动。戏剧界和文艺评论家纷纷撰文，高度赞扬奥斯本的剧作。金斯利·艾米斯的小说《幸运的吉姆》在此之前早已风靡一时，成为人人竞相争阅的畅销书；书中主人公吉姆一时成为人们谈论的话题。奥斯本剧本中的杰米，艾米斯小说中的吉姆（两者都是 James 的昵称）以英国战后青年的典型形象出现在人们的眼前。

一个新的青年作家群体应运而生，给多年来显得沉寂的文坛带来了生气。威廉·库帕的《地方生活片断》（1950），约翰·韦恩的《大学后的漂泊》（1953），约翰·布莱恩的《往上爬》（1957），艾伦·西里托的《星期六晚上和星期日上午》（1958）、《长跑运动员的孤独》（1959），基恩·沃特霍斯的《说谎者比利》（1959）和戴维·斯托里的《如此运动生涯》（1960）等作品相继问世。

这批作家当时都是30岁左右的青年，原是无名之辈。一部剧本或一本小说使他们一跃成为文坛新秀。在英国文学史的一个短时期内有如此众多的青年作家同时登上文坛，形成一支令人瞩目的文学新军，是不多见的。说他们开创了一场文学运动，说他们是“愤怒”的青年，显然是夸大了。他们并无共同的纲领可言，也不像50年代中期的菲利普·霍布鲍姆、彼得·彼特等“小组派”诗人那样定期探讨创作问题，更谈不

上对当代或尔后的作家产生深远的影响。新闻记者和评论家借用莱斯利·阿伦·保罗所著《愤怒的青年》和奥斯本《愤怒的回顾》的书名，才使这个不甚确切的名称流传开来。其实，无论是这批青年作家本人，或是书中的主人公，其所谓的"愤怒"只不过是个人欲望未能得到满足而产生的一种不满的怨恨。要寻觅青年人的愤怒，还得看当时欧洲大陆的小说。

这批作家没有开拓性的创作手法，也没有令人瞩目的写作技巧。但是在英国文学史上，他们的存在和创作却是不可省略的一章。谁也不能磨灭他们的贡献。

战争年代，人们在困苦中没有闲情逸致去阅读小说。"富裕社会"的人民在追求舒适的物质生活的同时需要文化生活和精神食粮。这批作家以新的题材反映"福利国家"的生活现实，赢得了读者的喜爱。他们的作品既不发思古之幽情，也不遥想抽象的未来，既不是传奇的历史故事，也不是虚无的科幻世界，而是读者所熟悉的现实生活画卷——战后青年一代的追求和生活方式。他们透过表面繁荣的"富裕社会"挖掘和捕捉最典型的人物和生活场景，用朴实、简练的文体刻画人物，描写生活。没有晦涩的现代主义手法，没有抽象的内心剖析，没有象征性的引喻，没有引经据典的书卷气，也没有玄学派的哲理寓意。作品的文体就像50年代英国普通人讲求实际的生活作风。

战后英国读者的兴趣变了。1910至1940年间风云一时的现代主义作品，如詹姆斯·乔伊斯、弗吉尼亚·伍尔夫等人的小说，早在战争年代就因其晦涩、抽象、脱离实际而遭到冷落。人们认为，像乔伊斯的《为芬尼根守灵》、伍尔夫的《海浪》这类"莫名其妙"的现代主义作品给英国小说带来了灾难——使本来喜欢读小说的人对小说产生了厌倦。"愤怒的青年"

的作品却充溢着时代的气息，为读者塑造了一批新时期青年的群体像：他们大多出身于工人阶级或中下层阶级，受过高等教育，不少人曾经受过战争的洗礼。他们抛弃了英国的传统思想和道德观念，没有任何固定的政治信仰和宗教信仰。他们期望跻身中产阶级和上层社会，却又事与愿违。他们缺乏30年代青年那种忧国忧民的责任感，那种为保卫民主和共和奔赴西班牙战场的献身精神，也没有抗击法西斯侵略时的那种决战勇气。想爬上去的人不择手段地追逐名利，没有理想者则玩世不恭，放荡不羁。《往上爬》中的乔·兰普顿为了往上爬抛弃了热恋着他的艾丽丝，通过高攀婚姻（和一个资本家的女儿结婚）达到了目的。《星期六晚上和星期日上午》的主人公是一个收入颇高的工人。他喝酒、打牌、玩女人，尽情享受就是他的生活目的。《愤怒的回顾》中的杰米，大学毕业后开一家糖果店维持生活，并以折磨出身高贵的妻子发泄对上层阶级的愤恨。韦恩的《大学后的漂泊》中的主人公四处漂流，从一个职业跳到另一个职业，对任何工作都兴趣索然。《幸运的吉姆》中的吉姆·狄克逊希望能过舒适的生活，得到的却是虚假的理想主义。他用令人发笑的小动作向特权阶层和伪善的上层社会，向等级森严的英国社会作了小小的冲击。

在一片对“福利国家”的赞美声中，人们终于听到了反调。青年人，尤其是出身中下层的青年人在这些作品的人物身上看到了自己的影子，听到了自己想宣泄的感情，嗅到了“富裕社会”的腐烂气味。

作为社会生活的一面镜子，作为一个新的时代的文学性史实记录，这批作品是成功的。

在英国文学史上又何曾有过这样一个时期：有这么多出身中下层或本人为工厂工人的小人物在文学作品中如此广泛

地取代了中产阶级人物，成为小说和剧作的主人公。在50年代以前又何曾有过这样的现象：常年扮演中产阶级人物或莎士比亚剧中人的名演员突然扮演起了工人，在工厂的车间开机床（以演莎剧闻名的阿尔伯特·芬尼以兴奋和自豪的口吻谈起他拍摄《星期六晚上和星期日上午》这部影片时的感受）。舞台上和小说中昔日常见的宽敞的客厅、豪华的陈设、绅士淑女或达官显贵高雅的谈吐让位给了工厂车间、机床、厨房、小酒店、狭小的住房、简陋的陈设和谈吐粗俗的下层人物。不是一两个作家写几部这样的作品，而是一个群体在一个短期内推出了一大批这类让人们竞相阅读并赢得赞誉的作品。难怪有人称他们掀起了一场"文学运动"。

值得称道的是作品中的主人公都以不同的方式向社会挑战。有的发出了愤怒的呐喊：《星期六晚上和星期日上午》中的亚瑟喊道："一朝反叛，永远反叛。"他说："我不是共产党员，可是我喜欢他们，因为他们和议会里那帮婊子养的、吃得肥肥胖胖的保守党人不同。同工党的那群寄生虫不一样。他们每周用保险费和所得税的方式搜刮我们的钱，可又对我们说，这些钱都是为我们服务的。"《愤怒的回顾》中的杰米在叙述他父亲在穷困中死去时说："整整一年，我眼睁睁地瞧着我父亲慢慢地死去，那会儿我才十岁……他过了一辈子的绝望和辛酸日子……我小小年纪，就尝到了愤怒和无能为力的滋味……"《长跑运动员的孤独》中的少年犯在长跑比赛冠军在望，离终点只剩下100码处突然停步不动。狱长指望着他夺魁，为他争光，他却存心让他难堪。他说："我宁可让狱长和看守把我押回监牢……"

他们的愤懑不平并无政治目的。这些作品的主人公或怨恨，或愤懑，或冷漠，或纵欲，或愤世嫉俗，或玩世不恭，或寻

欢作乐,或隐居自逸,或恶作剧,或冷嘲热讽,以求得到某种满足。这是一种不带政治色彩的反抗。这是迷惘的一代的困惑和彷徨。大英帝国的"辉煌"史篇已是陈迹,未来难卜,现实堪忧。哪里是理想社会的曙光?他们像踯躅在十字路口的流浪汉,不知何去何从。

二

当50年代"新小说"在法国出现时,英国的小说家却向18、19世纪传统写作路子靠近。在现代主义风行一时之后紧接着的是它的反动。50年代许多英国作家猛烈攻击现代主义。P·H·约翰逊显然是影射"布卢姆斯伯里文人小组"里那些清闲、高雅的现代主义派作家们,她说:"写作并不是私下组织的集会上自己玩的游戏,而是写给读者看的。"威廉·库帕批评现代主义派的小说太着重描写"人本身",他主张写"生活在社会中的人",写社会题材,而不是人的内心世界。约翰·韦恩认为现代主义小说的高峰是乔伊斯的《尤利西斯》,此后就衰落了。J·B·普里斯特利在反对现代主义小说的运动中起着先锋作用。1952年8月29日,他在伦敦《泰晤士报文学副刊》中撰文抨击乔伊斯的作品时写道:"乔伊斯果真像一个伟大作家那样写作吗?有才智的读者真会承认他是个伟大的小说家吗?对以上两个问题的回答都是'否'。"

说来让人感到奇怪,在战后英国进入一个新时期之际,文艺界、新闻界却刮起了一股复古风。1947年,全国书籍联合会举办了维多利亚时代小说首版书展。英国广播公司把维多利亚时代名著编成广播剧播放。美术界举办了前拉斐尔绘画作品展览。戏剧界上演维多利亚时代的戏剧。狄更斯的《伟大前程》、乔治·艾略特的《弗洛斯河上的磨房》等被搬上银

幕。以传统主义派闻名的作家A·E·理查逊1955年当选为英国皇家艺术学会主席。他酷爱18世纪的建筑和艺术，住在一栋18世纪建筑风格的房屋里，不用电灯，点蜡烛，有时还穿上18世纪的服饰，完全陶醉在怀古的幽情之中。这股风也吹到了民间。人们开始崇尚18、19世纪的文学艺术、建筑、室内装饰和服装。历史仿佛在圆周轨迹上循环。

于是，我们看到了两股洪流的交叉——一面是人们对现代物质生活的狂热追求，一面是以知识分子为主的对旧传统文学的眷恋。一面是现代的科学技术和物质文明，一面是不合时代的复古文化运动。当欧洲大陆和北美在探索后现代主义的新创作手法时，英国人却沉醉在传统主义中，孤芳自赏"辉煌的孤立"。在他们眼里，现代主义仍然是从欧洲大陆输入的舶来品，舶来品总归是异端。美国人和欧洲大陆人批评英国人保守，狭隘……英国人却以此为荣。1967年，当英国广播公司记者采访英国著名女作家玛格丽特·德莱布尔时，她说："我不想写实验性的小说，让50年后的读者说，啊，她早就预见到了未来。我对此毫无兴趣。我宁可尾随一个我所崇拜的、正在衰亡的传统，也不走在一个我所哀叹的新传统的前头。"德莱布尔是较"愤怒的青年"更年轻的作家，到了60年代后期仍然说出这番话，足见英国文人和作家传统主义思想之深。

战后英国作家年龄稍长的如C·P·斯诺、威廉·戈尔丁、安格斯·威尔逊、安东尼·鲍威尔和格雷厄姆·格林，年轻的如艾米斯、韦恩、布莱恩、西里托、默多克等都崇尚维多利亚时代小说家的写作风格。他们用现实主义的写作手法反映"福利国家"的社会和道德问题。由于他们中有不少来自英国北部（如小说家布莱恩、韦恩、斯托里，剧作家阿登，诗人休斯等），

作品的背景往往是北部地区的外省，颇似19世纪末英国著名小说家阿诺德·贝内特的作品。韦恩就深受着贝内特的影响，他写的《竞争者》便是一例。

"愤怒的青年"作品中常见的主题是受过教育的外省青年竭力摆脱外省小城镇那狭小的天地和贫困的环境，进入大中城市去开辟自己的前程。《往上爬》、《星期六晚上和星期日上午》、《幸运的吉姆》、《如此运动生涯》、《说谎者比利》都属于这类题材。这些作品的主人公颇似18、19世纪传奇小说中的冒险流浪者。艾米斯的《那种莫名的感情》的主人公刘易斯同塞缪尔·理查逊的《帕米拉》中的主人公帕米拉一样都必须在德行和世俗的名利之间作出选择。"高攀婚姻"这个英国传统小说中常见不衰的主题也屡见于这批青年作家的作品中。《往上爬》、《幸运的吉姆》、《愤怒的回顾》、《那种莫名的感情》等作品都表现了一个出身低微的男子与一个社会地位比自己高的女人睡觉或结婚。"高攀婚姻"是用来反映阶级差异的。战后这批作品中的"高攀婚姻"却有其与前不同的特点：不是穷家女子高攀富家子弟，而是出身卑贱的男子得到出身高贵的女人的青睐。他们或借此跻身于上流社会，或玩弄她们以泄阶级差异之愤。在这里，传统的道德观被"福利国家"时期青年人放纵的婚外性行为打碎了。出身低微的男子主宰着比他们高贵的小姐、太太。太太和小姐用肉体、金钱和地位去勾引穷汉子。历史倒过来了。

是否可以说这些作家和作品开辟了英国文学领域内工人小说的阵地，是个有争议的问题。但是谁能否认这批作品作为一个整体毕竟在人物和题材上突破了传统的格局。工人阶级或下层人物占据了主人公的位置，他们的工作和日常生活成了小说或戏剧的题材。看看"布卢姆斯伯里文人小组"中

那些作家笔下的中产阶级人物以及他们脱离劳动，成天无忧无虑地去参加交际性的聚会，有那么些闲情逸致谈论“高雅”的琐事，你就会明白“愤怒的青年”给英国文学带来了什么新意。传统观念中的“英雄”被打倒了。出现在读者眼前的主人公既非人人仿效或赞美的楷模，也不是恶棍、坏蛋。他们是走在马路上的普通人，没有多少令人钦羡的品质，缺点倒是不少。这种反传统模式的“非英雄”或“反英雄”人物成了书中的主人公。

还有一点和前辈们不同：英国工业化后，有一大批作家怀着眷恋乡村田园生活的旧情，竭力攻击工业化后城市的丑陋、肮脏、喧嚣和腐化堕落。约翰·拉斯金、威廉·莫里斯、D·H·劳伦斯和T·S·艾略特等杰出的作家都把城市比做荒原。“美好的往日”似乎已经随着旧农村经济和社会秩序的崩溃逝去了，而新兴的城市却是丧失了人类精神文明的不毛之地，人性也被它扭曲了，丑化了。一种沉痛的失落感，一种强烈的忧患意识笼罩着他们的作品。当然，完全否定、丑化工业化后的城市及生活在城市中的市民，是偏激的。“愤怒的青年”鞭挞城市生活的黑暗面——阶级差异、单调枯燥的工厂生活、上层社会的虚伪和势利……然而城市生活也给人提供了施展个人才能、尽情享受的广阔天地。在他们笔下城市给人以精神和物质的满足，自有其可爱之处。这也是“福利国家”时期人们追求享受的真实写照。

三

战后活跃在英国文坛的还有许多早已成名的作家。C·P·斯诺的连续小说《陌生人和弟兄们》、伊夫林·沃的三部曲（《士兵》，1952；《军官和绅士》，1955；《无条件投降》，

1961)、安东尼·鲍威尔的连续小说《伴着时光之曲舞蹈》、安格斯·威尔逊的《盎格鲁—撒克逊的态度》(1956)、格雷厄姆·格林的《沉默的美国人》(1956)、威廉·戈尔丁的《蝇王》(1954)、J·R·R·托尔金的《戒指王》(1954—1955)、劳伦斯·德雷尔的《亚历山大四重奏》(1957—1960)等都是50年代的佳作。

50年代英国小说界人才济济,群芳争艳。既有斯诺、鲍威尔、沃、格林、托尔金这样的用传统的现实主义写作的主流派作家,也有形形色色的非主流派作家。安格斯·威尔逊的《盎格鲁—撒克逊的态度》借用1912年《泰晤士报》的一段摘录开卷,又以1931年一学术性刊物的摘录结尾,带有明显的实验主义色彩。劳伦斯·德雷尔、威廉·戈尔丁、奈杰尔·丹尼斯和艾丽丝·默多克都可划入非主流派。当然,所谓非主流派也不是说他们像欧洲大陆的先锋派作家(如塞缪尔·贝克特)那样用反现实主义的手法写作。他们只不过是在手法和题材上作了新的尝试。德雷尔的《亚历山大四重奏》突破了英国狭小的本土题材,以其埃及的异国风情画和在时空相互关系上的实验引起读者的注意。戈尔丁的《继承者》(1955)和《蝇王》以及托尔金的《戒指王》在题材上另辟蹊径,在文坛上独树一帜。这些小说都脱离"福利国家"的现实生活,把镜头对准落难荒岛、丧失了人性的少年和纯朴的旧石器时代中期的土人,揭露了现代文明的虚伪性和野蛮性。丹尼斯的《身份证》(1955)描写了一个旧时代的终结和一个需要建立新个性、新身份的社会的到来。默多克的《网下》和《钟》(1958)又别具一格,用象征性的手法叙事抒情。

德雷尔、戈尔丁、丹尼斯和默多克在手法上都不同程度地脱离传统的格局,也并非他们着意标新立异。德雷尔和丹尼

斯曾常住国外，英国的传统主义对他们的影响不深。戈尔丁的独特风格同他长期偏居乡村、少与人往的孤独生活不无关系。默多克对哲学、心理学和人类学的浓厚兴趣也左右着她的写作。

50 年代在文坛崭露头角的青年作家当然不仅是"愤怒的青年"。与这些青年男作家几乎同时出现在文坛的是一批很有才华的女作家，除了默多克外，还有多丽丝·莱辛、奥莉维亚·曼宁、穆里尔·斯帕克等。她们的风格又各不相同。莱辛是默多克的同龄人，但在风格和题材上却与后者迥然不同。她是出身在伊朗的南非人，在罗得西亚长大，1949 年才在英国定居。她的作品以非洲为背景，反映殖民主义者和殖民地人民的生活。《草儿在歌唱》(1950)是她的早期代表作。后来，她似乎不满足于现实主义的手法，开始用严肃的科幻小说形式来倾吐她对人间的不幸的哀伤。曼宁的《巴尔干三部曲》(1960—1965)可以说是战后女作家出手的最具有影响的长篇小说，它生动地记录了战争对欧洲所产生的影响。值得英国人感到自豪的是自 19 世纪始，延续到战后，文坛上涌现出了那么多优秀的女作家，群芳争奇斗艳，为英国的文学增添了光彩。在大西洋两岸的西方国度里又有哪个国家产生过那么多优秀的女作家？

在反映战后英国政治和社会问题上颇有深度的格雷厄姆·格林和亨利·格林从20 年代后期从事创作，战后已是文坛宿将。亨利·格林出身富家，却对工人寄予深切的同情，他甚至到工人居住区去体验生活。他描写工人生活的小说是出色的。格雷厄姆·格林则从人性的观点来剖析人的灵魂中善与恶的斗争。

我们不能不提到乔治·奥威尔。倒不是因为他在文学创作

上有什么新的建树,也不是因为他的作品有多少艺术价值,而是因为他在战后出版的两部小说在西方世界引起了轰动。《畜牧场》(1945)通过畜牧场的一群动物影射集权主义统治下的人民的悲惨生活。不少左派评论家认为这部作品是反共的,对社会主义国家进行了恶毒的攻击。有的评论家则认为它唤起人民对集权主义的警惕,有其可取之处。不管奥威尔的主观意图何在,在客观效果上,这部作品的确是被当时的反共分子利用了。在第二次世界大战刚刚结束,世界地图上出现了社会主义和资本主义两大阵营,美国发动冷战之际,它的问世难道能在当时起到什么积极的作用? 严格地说来,它不是一部小说,而是一部寓言。奥威尔的另一部小说《1984 年》(1949),是一部幻想、预言式的小说,预言 1984 年元旦时英国被集权主义者统治,思想警察的直升飞机在空中盘旋着,同电子监测器一起监视着人们的一举一动。说来也奇怪,区区一本小说竟然让不少人惶惶不可终日了差不多 30 年。直到世界进入 80 年代时,人们才意识到他们的忧虑是何等的荒唐可笑。奥威尔的这两部作品反映了这样一个事实:曾经信奉马克思主义或倾向于社会主义的左派作家在第二次世界大战前后在政治思想上发生了巨大的变化。

十三 50年代那批“愤怒的青年”

50年代在英国文坛崭露头角的一批青年作家，像金斯利·艾米斯、威廉·库帕、约翰·韦恩、约翰·布莱恩、艾伦·西里托、约翰·奥斯本等，如今都已年老。他们至今还孜孜不倦地进行创作。不过，他们的黄金时代已经随着时间的逝去而成为过去。

这些当时被称为“愤怒的青年”的作家虽然没有写出具有世界影响的文学巨著，但在英国文学史上仍然有不可缺少的一席地位。他们对英国战后文学有着不可忽视的影响。

1945年，英国赢得了反法西斯战争的胜利。此后，保守主义色彩浓厚的英国也进入了一个新时期，要求变革的呼声冲击着英伦三岛。工党上台后，进行了一系列社会改革。与战前和战时相比，英国大部分人民觉得日子好起来了。但这并没有，也不可能根本改变国内的阶级结构和社会矛盾。统治阶级、中产阶级同工人阶级在经济和社会地位上的悬殊依然存在。大学即使向工人子弟敞开大门，但进入牛津、剑桥这些名牌大学的学生大多数仍然是统治阶级和中产阶级的子弟。进入政府机构和经济部门并占居要职的也是这些阶级的

成员。同时，那些出身低微，在反法西斯战争中流过血、战后又得以接受高等教育的青年人，在世界的政治风云中开阔了视野，提高了认识，发现所谓“福利国家”、“富裕社会”并没有给他们带来理想中的“富裕”和“福利”，而富家子弟依然是天生的“幸运儿”。他们的个人梦想依然是海市蜃楼，他们的不满情绪与日俱增。50年代中期兴起了民族解放运动，侵埃战争失败，更标志着昔日的大英帝国已经日落西山。期待变革的一代青年人对于资本主义制度在新情况下的无所作为大失所望。而赫鲁晓夫反斯大林的秘密报告、匈牙利事件等又使向往社会主义的青年陷入矛盾、彷徨之中。青年一代站在十字路口，不知何去何从。在这样的形势下，英国文坛出现了一批被称为“愤怒的青年”的作家。

“愤怒的青年”这批作家的作品有其新的光彩，他们的作品有着共同的特点。除采用现实主义的写作手法外，他们所选取的题材都是反映战后英国现实生活和道德问题。由于他们中不少人来自英国北部，作品所写的背景往往是伦敦以外的外省，尤其是北部地区。这使我们想起19世纪末20世纪初英国著名小说家阿诺德·贝内特的作品也是以外省生活为背景。约翰·韦恩就深受贝内特的影响，他的《竞争者》(1958)就是例证。他们的作品中常见的主题，是受过教育的青年人千方百计想摆脱外省小城镇那种狭小闭塞的天地和落后的环境，在社会的阶梯上一步一步地爬上去。布莱恩的《往上爬》、艾米斯的《幸运的吉姆》和《那种莫名的感情》、西里托的《星期六晚上和星期日上午》、斯托里的《如此运动生涯》和基恩·沃特霍斯的《说谎者比利》，在题材上都属于这一类。《往上爬》的主人公兰普顿出身工人家庭，大学毕业后在沃利市政厅任会计，见到富家子弟生活阔绰，自觉寒酸，一心想要爬

上上层社会，享受一番金钱、权势和美女的生活。《大学后的漂泊》中的查尔斯·拉姆利大学毕业后到处流浪，靠干零活维持生活。《愤怒的回顾》中的吉米·波特上完大学后找不到合适的工作，开了个小糖果店。

作品中描写这些人物很像英国18、19世纪小说传奇中的冒险流浪者。他们既没有任何崇高的理想和追求，也没有什么出众的才干；他们玩世不恭，对政治、任何事业都兴趣索然。他们似乎也免不了纠缠在桃色事件中，不能不在传统的道德观和纵情放荡之间作出抉择。艾米斯《那种莫名的感情》中的主人公刘易斯颇似18世纪英国著名作家塞缪尔·理查逊在《帕米拉》中的主人公帕米拉。他们必须在德行和世俗的名利追求之间作出选择，而他们都选择了符合道德观念的归宿。

"愤怒的青年"作家所塑造的主人公大致可分为两大类：一类是出身低微，受过高等教育，一心想着爬上去的青年，《往上爬》中的兰普顿是代表。他们往上爬的手段是高攀婚姻，通过勾引一位大资本家的女儿，或与一个阶级地位高于自己的女人睡觉，以达到跻身于上层社会的目的。另一类是受过高等教育，自认为怀才不遇，被社会冷落，从而产生了反叛心理的青年。这种反叛心理表现在行动上却不是以任何形式破坏旧的政治和社会体制，要求建立一种新的社会秩序，而是用玩世不恭的态度、消极方式来对抗社会。《大学后的漂泊》中的拉姆利是这类人物的代表。拉姆利出身中产阶级，受过高等教育。他憎恨资产阶级的虚伪和势利，同情工人阶级，却又无法扎根于工人群众之中。于是，他选择了流浪汉式的生活：当司机，做擦窗工，在医院做清洁工，甚至走私大麻。他没有任何信念和追求，浑浑噩噩混日子。拉姆利这个中产阶级的子弟，牛津大学的毕业生，原想在这个"福利国家"施展他

的才能和抱负。但是他的幻想很快破灭了，他发觉自己已堕入深渊，陷入一个单调无聊、罪恶深重的世界而不能自拔。希望的破灭，现实的冷酷造成了彷徨迷惘的一代。在拉姆利身上我们看到了一个心灵受到创伤、理想遭到挫折的青年的变态心理。这种扭曲的心理状态表现为荒诞的行为，使我们想起陀思妥耶夫斯基笔下的人物。拉姆利只能从爱情中寻求慰藉，排遣忧愤。他在小酒店与姿色出众的维朗尼卡偶然相遇，一见钟情。为了占有她，他参与大麻走私去捞大钱；"为了哪怕是获得一丁点希望能占有她，他就不惜去偷、去杀人、去残害……"他因此犯了罪。后来他发现维朗尼卡并不是一个值得他倾心、做出如此重大牺牲的女人，他抛弃了她。于是，所有的追求都失败了，所有的美好形象都丑化了。他同维朗尼卡的爱情的破裂象征着他对现实生活的幻想的最后破灭。拉姆利这个人物的塑造深刻而丰满，小说对他受侮辱、遭受挫折时的复杂心理的描写，会在读者中引起震动，引起思索。

"愤怒的青年"作家突出的艺术成就之一，在于他们塑造了生动真实的50年代英国青年的群像，许多既有共性又有特性、千姿百态的人物典型。在英国文学史中，还找不到另一作家群体如此集中地刻画出身于中下层或工人阶级的青年。在这一类作品中，我们看到的不是传统概念上的"英雄"人物，而是一批"非英雄"人物。在他们身上既无崇高的理想、出众的才华、高尚的品德，也没有令人折服的英雄行为和事迹。他们是一群平凡的普通人，而作品就像是这些平凡者的传记，没有惊心动魄、跌宕复杂的情节，也没有扣人心弦的悬念和豪言壮语。一切都普普通通，平淡无奇。如果说每一部作品像一部传记，那么这样的传记也不是写感伤主义的坎坷一生。这样的传记可说是写得真实的轶事。

如果把这些作品中的人物列成一排，细细审视，将会发现：他们决不是一个模式铸出、有着相同脸谱的人物，而是不同的经历、性格、思想和价值观构成的艺术群像。《幸运的吉姆》以一种貌似笨拙、引人发笑的喜剧形式表现吉姆的叛逆气质。他烧坏威尔奇太太的床单，在一次讲大课时发表反抗性的宣言，他在酒后大出洋相。他在生活上要求不高，能有钱喝啤酒、抽烟，再有个女友也就心满意足了，可是往往事与愿违。读者在同情他的同时不禁又要嘲笑他。要知道恶作剧也是青年人的一种反抗形式。这类描写，书中比比皆是。

《星期六晚上和星期日上午》中的亚瑟则是另一种典型。他是一个地道的工人，自行车厂肮脏的工作使他厌烦。在这个“发疯的世界上”，还有什么生活乐趣呢？他酗酒、钓鱼、斗殴、玩女人。六天工作日像牢笼，惟有星期六晚上和星期日上午能随心所欲地享受生活乐趣。他代表了当时大部分工人的精神状态和生活方式，他用纵情于官能享受来发泄他对社会的不满。

《愤怒的回顾》中的杰米，大学毕业后开糖果店维持生计。他生活在一个让人几乎透不过气来的小天地里，精神上的压抑达到了极点。他对资产阶级和上流社会的愤懑是通过虐待出身门第比他高的妻子艾利森来发泄的。他嘲弄她，咒骂她，虐待她，最后把她赶出了家门。夫妻成了阶级对抗的化身。

《那种莫名的感情》中的刘易斯算得上是个有较强阶级意识和一定阶级觉悟的工人子弟。他先是逃离穷困闭塞的工人居住区，混迹于中产阶级，在看透了他们的虚伪和势利后又毅然回到了矿区。最后他不无感慨地说：“这是我的家乡，”“我生活在这里才觉得自在。”

所有这些作品都是用平静、徐缓的笔调，明快、清澈的语言和朴实的现实主义白描手法，勾勒出一幅50年代英国“福利国家”的青年生活画卷，使这些充溢着时代气息的作品在英国现代文学史上形成富有艺术特色的一章。

读者不难发现，这批作家都是男性，作品中的主人公也都是男性青年。如果说19世纪的简·奥斯汀、布朗蒂姐妹，以及当代的奥莉维亚·曼宁、艾维·康普顿·伯内特、帕梅拉·汉斯福德·约翰逊、多丽丝·莱辛、穆瑞尔·斯帕克、艾丽丝·默多克、伊丽莎白·鲍温、安杰拉·卡特和玛格丽特·德莱布尔等先后形成同一时期的妇女作家群体，并以擅长刻画女性人物著称，那么，“愤怒的青年”作家则是以男性青年作家写男性青年主人公为特色的作家群体。

在这些被称为“愤怒文学”的作品中，男性人物是丰满的，女性形象的刻画则较为逊色，男性处于支配地位，女性是从属的。两性关系是作品中饶有特色的主题。如果把作者着墨于两性关系仅仅看做是增加作品的可读性，以迎合出版商和读者，那显然是把复杂的问题简单化了。

男女之情、性爱原本是文学艺术创作中一个永不衰竭的主题。“愤怒的青年”作家所描写的青年在性行为上的放纵，一方面说明西方50年代性观念的改变，另一方面也反映了在丧失政治和宗教信仰之后的精神迷惘。而物质生活的宽裕又使人们处于纵情享受的心理状态。这是一种颓废式的愤懑发泄。青年人穿奇装异服，留鸭尾式长发，听摇滚音乐，跳摇摆舞，性行为混乱，在当时也可说是一种借放纵来反对世俗和发泄不满的表现形式。青年们以性的混乱冲击传统的礼教以及宗教观念下的婚姻和家庭。《星期六晚上和星期日上午》中的亚瑟即以乱搞女人来对抗所谓的体面生活。

家庭多少世纪来被认为是保持感情稳定、赋予公民强烈的责任感、维系民族文化的重要细胞组织。如今婚姻和家庭在现代资本主义制度下却遇到前所未有的挑战和破坏。"愤怒文学"突出的一点是把两性关系同阶级关系联系在一起。这不仅表现在"高攀婚姻"中,如出身卑微的兰普顿借助同大资本家的女儿苏珊结合的婚姻纽带爬上去,而且表现在通过两性关系反映阶级对抗。《愤怒的回顾》中的杰米只是由于妻子艾利森出身上层社会,就对她百般嘲讽和虐待。当艾利森的父亲问她:"那他为什么同你结婚呢?"她答道:"这是美国人常说的那个最后也是最难解答的问题!也许是为了报复。啊,是的。有的人结婚就是为了报复。至少,像杰米这样的人是这样。"艾利森在和朋友海伦谈话时说:"他们(按:指杰米和朋友休)把我看做是来自他们已经与之宣战的上层社会的人质。"

《往上爬》中的兰普顿真正钟情的是有夫之妇艾丽丝。他同苏珊的结合有两个目的:一是为了爬上去,二是为了得到一种满足:出身下层的人居然赢得了阔小姐的胜利和愉快。兰普顿在占有了苏珊后神气十足地说:"我爱你,你这个臭婊子,可现在和今后都是我说了算。"他蔑视她,因为她比他高贵,他利用她,把她看做往上爬的阶梯和泄欲的工具。

《幸运的吉姆》中的吉姆从教授儿子伯特兰手中抢走他的女友,一个富商的侄女。《那种莫名的感情》中的刘易斯,一个工人的儿子,把一个中产阶级女人格鲁菲德—威廉斯夫人据为自己的情妇,后来又把她甩掉。

在这些作品中,男女是不平等的。男人是统治者、支配者、施虐者,女人是被虐待、被利用、被蔑视的对象。在这些出身低贱或地位卑下的男主人公眼里,那些生活在社会上层的

女人似乎是和罪恶的统治集团联系在一起的，因此是他们嘲笑、玩弄的对象。在这些男女之间没有真正的爱情，只有性关系。

在古今中外许多文学作品中，下层妇女往往是上层男性凌辱、蹂躏的对象，也有不少身处下层的女子通过“高攀婚姻”摆脱贫困。“愤怒文学”把这一切颠倒了过来。这种对传统两性关系格局的反抗，赋予这些作品以深厚的社会内涵。

这样一大批出身于中下层的青年作家，同时把他们的创作的焦点投射在中下层人民的生活场景上，使出身下层的青年置身于生活的主流，写得那样真切、生动，人物刻画得那样充实、丰满，在读者和观众中又引起如此强烈的震动，这在英国文学史上应该说是罕见的。过去被王公贵族统治的舞台突然被穿着工作服、双手沾满油污的工人占领，堂皇的宫廷、阔绰的客厅、豪华的陈设、舒适的乡间别墅，文学作品中这些常见的场景被车间、锅炉房、工作凳、车床、盥洗室、厨房所取代。当剧本《愤怒的回顾》首次上演时，观众中有人激动得“把帽子扔到空中”。难道这些作品能不让人感到时代的变化？难道这些作品没有反映一个变化了的时代？

一批熟悉中下层人民、工人阶级生活的作家（他们中的许多人来自这一阶层），用工人或其他劳动人民的语言刻画中下层人物，叙述他们生活中的喜怒哀乐，英国文坛的“高雅”气氛为之一扫而空。英国文学史的编撰者也许会抹煞他们在艺术上的成就，但是他们一定会被写入英国文学史。因为：一，他们真实地反映了长期保守的英国社会在变革中产生的阵痛和结果，使作品具有出色的艺术价值和历史价值。二，在英国文学史上，他们为在文学领域建立工人文学作品的阵地作出了有突破性和深远意义的尝试。

前面已经说过,"愤怒的青年"并无多少"愤怒"可言,这是指政治意义上的反抗者、革命者的怒吼和呐喊。作品主人公的"愤怒"只是因为未能分享特权阶级的名利地位而愤愤不平。他们的反抗是有限的、消极的,比起60年代美国青年反对越战的战斗性来大为逊色。拿"愤怒的青年"同英国30年代的左派作家如休·麦克迪尔米德、W·H·奥登、斯蒂芬·斯彭德、雷克斯·沃纳等相比,他们的政治觉悟和思想修养都不如后者。他们没有后者的思想功底。麦克迪尔米德等人是接受马克思主义滋养的作家,他们在政治组织和政治活动中经受过锻炼。麦克迪尔米德公开宣称自己是共产主义者,而西里托却醉心于无政府主义。正因为如此,当"愤怒的青年"一个个在文坛取得声誉,名利俱有,爬上了上流社会后,他们青年时期的"愤怒"也就转化为心满意足。他们的作品的内容也随之发生变化。1967年,当世界各国许多正直的作家,以不同形式谴责美国侵略越南时,金斯利·艾米斯和约翰·布莱恩却致书《泰晤士报》,赞许英国政府支持美国侵越的错误立场。

十四　传统与反传统

英国人喜欢谈论传统，因为他们常以他们“伟大的传统”为荣。在20世纪，英国人写传统的文章和著作就发表了不少。1919年，英国诗人、批评家T·S·艾略特写出了他的著名论文《传统与个人才能》。他对传统和继承、传统和个人才能、传统和发展有十分精辟的论述，成为至今仍不时被引用的好文章。1948年，弗·雷·利维斯发表《伟大的传统》，也论述传统以及个人才能与传统的关系。二战后，我们又读到哈罗德·罗森堡的论文集《新事物的传统》(1962)、弗兰克·克莫德编的论文集《连续性》(1968)、社会学家爱德华·希尔斯的《传统》(1981)、戴维·洛奇的《实用结构主义》(1981)、彼得·威尔逊的《再读英语》(1982)等。在二战后的这些著作中，我们看到了英国传统面临的挑战，英国文坛对英国传统的争论。

一

英国的传统现实主义在第一次世界大战炮火的轰击下败下阵来。战争造成的巨大文化、社会、心理震动为现代派文学艺术在英国的兴起开辟了道路。于是，一代新人在文坛崛起。

乔伊斯、伍尔夫、康拉德、劳伦斯等作家在20年代雄踞英国文坛，饮誉世界。20年代无疑是现代派文人主宰文坛的年月。但曾几何时，传统现实主义又夺回了阵地。接着，第二次世界大战又使英国的传统主义遭受摧残。当战火熄灭，硝烟散去，人们期待着新生活开始时，迪伦·托马斯以崭新的面貌出现在文坛，继而以才华横溢的现代派诗风使英美文人和青年为之倾倒。亨利·詹姆斯、T·S·艾略特和克里斯托弗·弗赖伊的作品又成了热门读物。这造成一种印象——似乎只有血和火的洗礼才能变革英国文坛的传统格局。

然而，在两次大战间抬头的现代主义在英国恰似来去匆匆的过客，未能从基础上动摇根深蒂固的传统现实主义。到了50年代中期，一股强烈的“复古风”又把现代主义刮走。

英国文学中交替主宰这一规律性的变化一方面说明了英国传统势力的强大，另一方面也显示了英国文学在酝酿着变革。本来，文学的变革往往同社会变革同步。早在18世纪，工业革命就宣告了一个旧时代的终结。文人有情，历史无情。18世纪的文人曾哀叹“田园风情”的失落，谴责“魔鬼的磨房”的残酷，憧憬一个虚无的、乌托邦式的未来。但是，“落花流水春去也”，文苑不胜物质世界的震荡，被迫随着历史的洪流前进。

当历史跨入了20世纪后半叶，科学技术像洪水般淹杀过来。人类再也无法借助诺亚方舟来逃避他们自己创造的技术海洋。穿梭般的喷气飞机、蛛网状的高速公路和铁路、俯视人间的通讯卫星、无孔不入的大众传播媒介敲开了任何一个封闭式的社会的国门，从而使国际间思想、文化、科技和人员的广泛交流成为一个伟大时代的特征。这是一个各种思潮迭起的时代，一个马克思主义与资本主义思想相互斗争和渗透的

时代。

一个复杂的时代造就复杂的、离经叛道的思维方式、文学心理和文学艺术。昔日以形象性和感性因素为重的浪漫主义正让位给文学的抽象形式。文学中的理性因素增强了。社会历史的剧烈变革一方面使人们以眷恋的心情追忆"过去的好时光",同时又促使作家去探索、描写那些肉眼所观察不到的、没有具体形状的东西——人的潜意识、事物发展的内在规律和难以预测的未来。传统的典型化创作方法被疏远了。如果说战前的文学仍以描写、反映客观现实为主,战后的文学则突出了主体,偏重主观对现实的感受和体验,强调主观意识对客观现实的再造。创作的重心转移了——从外部转到内部,从客观移到主观,战后,文学在手法上的一大特点就是广泛地采用诸如象征、寓言、神话、科幻、怪诞等非写实的手法进行创作。至于当年作为现代主义作品的标记的内心独白、时空跳跃、意识流等手法则早已被各派作家广泛采用。当今的现代派作家也不排斥作品中的细节真实和典型化创作方法。现实主义和现代主义的融合是明显的。这使孰是现实主义作家,孰是现代主义作家的争议或划分成为没有多少现实意义的问题。英国作家J·R·R·托尔金的《戒指王》(三部曲,1954—1955)、拉美作家加西亚·马尔克斯的《百年孤独》(1967)等作品把象征、寓言、神话、历史和现实融为一体,体现了当代作家在题材上的巨大跨度和手法上的兼收并蓄。一边是神话、科幻的热浪,一边是纪实文学的兴起。安东尼·伯吉斯的《世界末日新闻》(1982)把新闻报道和虚构的未来糅合在一起。威廉·戈尔丁的《继承者》(1955)把视线投向旧石器时代的尼安德特人。多丽丝·莱辛的《南船座中的老人星:档案》(共四部,1979—1982)则以太空星际关系为背景,影射人间现实。

二

战后的英国文坛面临全方位的挑战。

大英帝国是彻底地衰败了。然而，英国的不少文人还沉醉在“光荣的传统”和“辉煌的孤立”中。当50年代“新小说”在法国兴起时，当英国人的后代在大洋彼岸的北美热衷于创作中的标新立异时，英国文坛却刮起了一股复古风。照理说，站在一个新的历史起点的青年人应该是一场新文学运动的先锋派。可是，像金斯利·艾米斯、约翰·布莱恩、艾伦·西里托、约翰·韦恩这样的“愤怒青年”作家以及其他年轻作家、稍长的C·P·斯诺、威廉·戈尔丁、安格斯·威尔逊、安东尼·鲍威尔和格雷厄姆·格林等，都崇尚维多利亚时代小说家的写作风格。18、19世纪的音乐、建筑、雕刻、室内装饰和绘画一时成为风尚。1955年当选为英国皇家艺术学会主席的A·E·理查逊住在一栋18世纪建筑风格的屋子里，身着18世纪的服饰，室内点着蜡烛。

“愤怒青年”作家的作品，如约翰·布莱恩的《往上爬》和金斯利·艾米斯的《那种莫名的感情》中的主人公模仿18、19世纪作家亨利·菲尔丁和塞缪尔·理查逊等人的作品(如《帕米拉》、《汤姆·琼斯》等)中那些冒险流浪者主人公。他们的作品主题、形式和风格是传统的现实主义。小说中的“高攀婚姻”也是英国传统小说中常见的主题。

英国文人这种强烈的传统感遭到欧美文人批评。也许，我们可以从文化心理和民族心理的角度来分析这种传统感。英国辉煌的文化传统和历史无疑是文人们珍惜传统的主要缘由。然则，这种眷恋传统的情思却暴露了对现实的怀疑和不满。在新潮澎湃的时刻回身紧紧拥抱历史和传统，抒发思古

之幽情,是逃遁剧烈变革的现实的姿态。对传统的过分的依恋并不等于珍惜传统的精华,它是失落心理的某种补偿,反映了一种躁动不安的心理状态。

英国文人在世界文化与文学的变革中分化、演变。这种变化随着时间的推移而日趋明显。战后的英国文学在多元化的原野上奔突寻觅——有人在原始人和文明人的交替中探索人性的源头;有人返身自然,追求在工业世界已经绝迹的淡泊宁静;有人在梦幻中寄托归宿;有人从科幻中预测未来;有人在神话中重温失去的"乐园";有人想吹旺濒于熄灭的圣火……在传统文化心理强大的英国,文学的变革正在突破传统的框架。

三

英国战后的文学以传统主义为主体,形成传统、非传统、反传统的多元化态势,从中可以看到传统与革新、保守与创新的斗争。的确,由于英国人背着沉重的历史负荷,他们更贴近传统。在提倡革新的年代,传统也不一定构成革新的障碍物。正如T·S·艾略特在《传统与个人才能》中所说,任何反传统的趋势,都是以传统为基础,为其出发点的。因此,任何新形势下的新发展都是对传统的补充、修正、扩大和发展。他说:"新与旧之间的联系不是表现在时间的顺序上,而更具实质性的联系则在于两者之间辩证统一的关系中。"这种传统与革新的"血缘关系"有时使人们难以划清一部文学作品从主体上究竟属于前者或后者。非主流派作品有时是传统的主题和内容,非传统的写作手法,有时是非传统的内容,传统的手法,有时是非传统的内容,反传统的创作方法。

约翰·福尔斯是崇尚现实主义的,不赞成先锋派的写作手

法。然而，他又认为维多利亚时代的那种写实主义已经陈旧，需要注入新的血液。他深受法国文艺思潮的影响，承认自己的小说和英国当代小说受到法国新潮流的影响。在思想上，他同萨特、加缪和其他存在主义者一样，认为人的选择、价值观和行动并不是受某种超自然力的左右，而是建立在一种哲学思想的基础上。《法国中尉的女人》(1969)是他的代表作。小说的主题是人的堕落，人在获得知识和文明后随即丧失了无知的乐园。

在创作手法上，他在大胆采用实验主义的同时，并不完全扬弃传统现实主义。因此，我们在他的小说中看到了两种创作方式的并存——现实主义和实验主义。他在《法国中尉的女人》中所塑造的女主人公莎拉是一个维多利亚时代的妇女，却跨越了一个世纪，具有现代意识。从思想内容看，这是一部反传统小说，对维多利亚时代的道德观和中上层人士的虚伪性进行了猛烈的抨击。在结构上，他采用了小说中套小说的手法，把相隔一个世纪的两个时代(1867、1967)串联在一起，使读者同时领略两个时代的道德观和生活方式，用两个时代的相互参照说明道德与生活方式的变迁。

他采用“全能视角”的传统手法和时空的自由跳跃的现代派手法使两个时代交叉出现在读者的眼前——忽儿是维多利亚式的马车在荒原奔驰，忽儿是轿车在现代化的城市呼啸而过。古老的壁垒，荒凉的海岬，孤独的黑衣女郎，这是一幅维多利亚时代的图景。当我们正醉心于这景色和这神秘的女人时，镜头一转，作者又突然把我们拉回到当代的现实。作者还不时用第一人称公开插话：“我生活在阿兰·罗布—格里耶与罗兰·巴特的时代。”在12章的结尾，作者又突然问道：“莎拉是谁？她是从哪个隐蔽的角落钻出来的？”接着，他在13

章一开始就作了回答:"我不知道。我现在写的故事完全是想像。我创造的这些人物只存在于我的头脑里……"这使读者清醒地意识到了小说的虚构性,意识到我们是作者随意摆布的俘虏,意识到我们正站在那景色依旧的莱姆·里基斯的海岬,审视着百年来的巨大时间距离和人世沧桑。

福尔斯的作品的实验主义特征并不表现在对人的内心世界的探索,而主要表现在作品的结构布局上。他仍然保持传统小说的风格。他在描写维多利亚时代的人物与风情时,使人不禁深信这样的语言和风格必然出自一个19世纪传统主义作家之手。只是在作者唐突的介入和描写1967年的现代世界时,人们才顿然意识到这原来是一部当代小说。福尔斯的作品是传统与革新的交融。

当欧洲和美国的许多作家跨出国门、洲界,到遥远的异国他乡或其他尚待开发的领域去寻觅新题材,开辟文学新天地时,不少英国作家仍困守着小小的英伦三岛。18世纪笛福在《鲁滨逊漂流记》中所表现的那种冒险、开拓、殖民的气势已不复存在。但是,英国作家正走向广阔的题材。

劳伦斯·德雷尔的《亚历山大四重奏》(《贾斯蒂》(1957),《巴尔撒泽》(1958),《蒙塔里夫》(1958),《克莉》(1960)),把埃及亚历山大市一些古怪离奇的陌生人和陌生事呈现给读者,使他们欣赏一种与本土迥异的异国情调。在这个城市里,既有梦幻和神秘,也有人生的涡流——尔虞我诈、通奸、乱伦……作者用传统的、平铺直叙的文体描写一个遥远的城市,挖掘一个非传统的题材。

多丽丝·莱辛早期以现实主义作品登上文坛,继而投身于科幻小说。她是一个在题材和手法上都力图革新的女作家。五部曲《暴力儿女们》(1952—1969)是对人生和自我的探索。

其中第一部《玛莎·奎斯特》(1952)描写奎斯特(意为“探索”)如何竭力摆脱禁锢她的窒息环境,探寻一个“没有仇恨和暴力”的“高尚城市”——

> 在荒芜的灌木丛和矮小的树林上朦朦胧胧地出现了一座壮丽的城市,四方形的柱廊环绕鲜花盛开的花坛。清水四溢的喷泉,悠扬的笛声,各种肤色的市民在走动,又庄严,又美丽……

这是一个多民族和谐地生活在一起的新耶路撒冷。

但是,她的探索失败了。她憧憬的“高尚城市”只不过是梦幻中的乌托邦。到小说的第五部《四门之城》(1969),玛莎的探索失败。小说预测玛莎在垂暮之年,核战争摧毁了英国。

莱辛的小说常带有启示性的幻想。因此,评论家称她的作品为“预言式小说”。1962年出版的《金色笔记本》也有新意。小说女主人公安娜·伍尔夫用黑、红、黄、蓝四种不同颜色的笔记本记录她的不同经历,以刻薄和辛辣嘲弄男性的傲慢、愚蠢和性虚弱。思想内容有浓烈的女权主义。在手法上,她在小说中套小说(小说中的笔记与小说中的小说《自由妇女》片断交织),形成多层次的结构。作者采用象征的手法造成安娜的梦境与她的意识的冲突。常见的象征是海。人们航行于茫茫大海,企图到达理想的彼岸。

莱辛是悲观的。她认为人类是堕落的群体,人类的历史是一部堕落的发展史。地球化为地狱,人和社会正处于这种堕落的悲性演变。《金色笔记本》中的米尔特说:“每一次开门,迎面扑来的是尖叫声,一种绝望的、听不见的尖叫声。”房间里所有的女人都发疯了。

莱辛从一个侧面反映了当前英国作家力图革新的趋势。从70年代起，她转向推测未来的科幻太空小说。《堕人地狱简况》(1971)、《南船座中的老人星：档案》(《关于：沦为殖民地的行星五号，什卡斯塔》(1979)，《第三、四、五区域间的联姻》(1980)，《天狼星实验》(1981)，《行星八号代表之构成》(1982))。80年代中期，莱辛相继写出了《简·萨默斯的日记》(1984)、《好恐怖分子》(1985)，她的视线又从太空落到了地球。

莱辛有一种宏大、开拓的气魄，敢于涉足一些历来女作家很少着墨的题材，在手法上也刻意革新。她的作品冲破了英国女作家创作的狭小天地。

另一个作家缪里尔·斯帕克的作品也以其广泛的题材和别具一格的内容引人瞩目。她的小说以刺激人们对生活的感受为目的，读来荒诞不经。《司机的座位》(1970)的主题是一个女青年莉兹千方百计地去寻找凶手把她杀死。她那种寻找凶手的热情很像一个女子追求死神的恋爱。这原本是令人毛骨悚然的事，她却用一种超然的、毫不动感情的冷静来描写、叙述。《死亡警告》(1959)的主题也是死亡。几个老年人频频收到神秘的电话，警告他们死亡即将来临，搞得他们惶惶不可终日。

她的小说渗透着一种神秘主义，具有一种使人坐立不安、悬空的感觉。恐惧是她大部分小说的主调。“恐惧的可怜，可怜的恐惧，”这是她笔下的现实世界。

她的写作技巧也有新意。她一反传统手法，用一个冷眼旁观者的身份客观描述事物的外表，着重用对话和行动来叙述客观世界和内心思维。在结构上，则采用倒叙的手法，先亮明结局，然后叙述事件和人物的发展，以及人物对事物结局的

反应。先有果，后述因，使因果对照鲜明。

四

1981 年，D·M·托马斯的小说《白色旅馆》问世，在西方文学界引起不小的轰动。西方连篇累牍的评论，大学文学教授和学生的津津乐道，使人们对英国小说的变化刮目相看。对传统主义色彩浓厚的英国小说来说，这部小说在内容上与形式上都表现出要突破传统旧格局的冲动。小说采用了一些现代主义的手法，以心理活动为发展线索，打破自然时间和空间的界限，在大空间容量、长时间跨度、快速流动的人物和事件中获取叙述的自由。小说充溢着象征主义的描绘——火、洪水、枫叶、猫、十字架……白色笼罩着全书。清醒时的迷茫、幻想时的荒唐、性爱时的疯狂，都闪烁着白热化的白光。白色同时象征着激情、纯洁和死亡。

叙述的体裁独特。开卷的序是书信体——弗洛伊德和他的同事的五封短笺。以莫扎特的歌剧《唐璜》为标题的第一章用的是诗体，叙述的不是客观现实，而是女主人公莉沙的性幻觉：她同弗洛伊德的儿子的爱情和性生活。第二章是散文体。第三章是莉沙的病历，弗洛伊德成了叙述者，视角变了。第五章像一章历史，记录了法西斯屠杀犹太人的暴行。莉沙被害身死。第六章莉沙死而复生，小说里出现了一个虚幻的世界，使读者觉得是在读一部当代神话故事，自然使人想起那类写“梦境人生”的文学巨著—— 但丁的《神曲》、弥尔顿的《失乐园》、歌德的《浮士德》……

托马斯在文体上的刻意求新，使我们想起了戴维·洛奇的一段话：

……詹姆斯、康拉德、乔伊斯以及带有他自己特色的劳伦斯，在创作时为在小说中捕捉住现实所作的相当程度的努力把作家带入了“现实”的另一境界。无论所要表达的经验是多么肮脏陈腐，作家的文体却是经过如此高度精心的修饰，因而不再能透过其文体看到文章的内容，而是通过它表面反射出来的华丽的闪光把读者的注意力吸引到了文体上，这样就把现实驱赶到人们熟悉的经验常识的世界之外，进入到个人的意识中去，或者说是潜意识中去，而最终进入集体的非意识中去，抛弃了传统的顺序连贯和遵循逻辑因果关系的叙述结构，认为这与主观经验基本上是混乱的、带或然性的本质不符。小说家发现自己越来越多地依靠使用原属诗歌体系，特别是象征派诗歌的文学手法和技巧，而不使用散文的手法和技巧：诸如引用文学和神话中的典故，意象和象征的不断重复等特征……

（《现代派、反现代派与后现代派》，
载《新评论》，1977 年 5 月号）

显然，托马斯一反传统派诗人菲利普·拉金的主张：“我对形式没有什么兴趣，内容就是一切，”力求在小说的形式上革新。在内容上，作品对性幻觉的大肆渲染会使卫道者震怒，甚至会使东方人把它看做是一部地道的色情小说。

小说的情节和主题都是模糊的。主题是什么？是对性爱的歌颂？对生和人的无私品德的赞美？对法西斯的控诉？作者要表现的也许是一个病态的心理所反映的病态的时代和世界。

这是一部多层次、多视角的心理小说。作者把对社会现象的反映的焦点集聚在人物心理活动和幻想中，从而剖析人物的精神世界。作品从道德、历史、心理三个层次来表现人物的心理活动。女主人公莉沙那颗受困扰的心甚至连弗洛伊德的精神分析学也难以说清。书中写道：

人的灵魂是一个遥远的国度，一个无法接近或无法探索的国度……如果从亚当降世以来，西格蒙德·弗洛伊德就一直倾听并记录下人们的种种梦幻，他就连一组人，甚至一个人的梦都难以探出个究竟……

（《白色旅馆》，第 220 页）

莉沙还问道："折磨着我的究竟是善还是恶？"

托马斯采用了意识流手法。人物和事件的流动像意识的流动一样快速，构成了小说的快节奏。在时间概念上，过去、现在和未来失去了明显的分界线，成了混沌的茫茫一片，书中写道：

她被割断了她的过去，因此也就没有生活在今天。但是，当她靠着一颗松树站着，呼吸着松树散发的浓烈的、苦涩的气味时，眼前突然出现了童年的景象，仿佛是从海上刮来了一股风，吹散了迷漫的雾，这不是对过去的记忆，而是过去本身生动、真实地展现在她眼前……当她朝相反的方向望去，朝着那个不可知的未来望去，朝着死亡望去，朝着那死后无边无际的未来望去，她却仍然待在原地。这一切都来

自那松树的气味。

（《白色旅馆》，第 190 页）

这使我们想起威廉·詹姆斯在其名著《心理学原理》中所说的一段话：

我们的体验有的是初次，有的感到熟悉，似乎曾经有过，但却无法说出它是什么，或于何时何地体验过它。这两种经验之间有着奇异的不同。有时，一曲乐调，一丝清香，一种味道，都会将这种不可名状的似曾相识的感觉深深地带入我们的意识中，使我们为其神秘的感情力量所震动。

（威廉·詹姆斯：《心理学原理》，252 页）

《白色旅馆》在风格和体裁上颇似乔伊斯的《尤利西斯》，而在运用意识流手法上又颇似普鲁斯特的《追忆似水年华》。这部小说在题材、体裁、内容、手法等方面都闪耀着反传统的火花。

五

50 年代有一部奇书问世——J·R·R·托尔金写的《戒指王》三部曲（《戒指的伙伴关系》（1954），《两个塔》（1954），《国王归来》（1955））。书出版后，著名作家和评论家，如奥登和埃德曼德·威尔逊等纷纷撰文评介，大加赞扬。10 年后的 1965 年，该书平装本出版，10 个月间，销售 25 万册，继而被译成十几种文字，以更大的数量在全世界发行。一时间，托尔金压倒了威廉·戈尔丁和美国著名作家塞林格等风靡一时

的作家,成为英美文坛和大学校园最受推崇的作家。《戒指王》声誉陡增,成为当代文学的经典性著作。喜欢新奇的美国人比英国人更着迷,成立了"托尔金学会",并出专刊讨论、评介他的作品。这股热潮一直延续到70年代。

小说以具有魔力的戒指王为主线,叙述一个虚构的世界里善与恶两股势力的搏斗。书中人物千奇百怪,既有人,也有动物和各种精灵神怪。自然界的树木、山川被拟人化了,都具有灵性和语言功能。小说的内容和形式都别具一格,既继承了传统,又打破了传统。其气势之宏伟像荷马的史诗《伊利亚特》或弥尔顿的《失乐园》。其神话色彩像《贝奥伍尔夫》。其反传统的手法颇似乔伊斯的《尤利西斯》或艾略特的《荒原》。书中纷繁的人物使人想起斯潘塞的《仙后》。其传统的小说形式、哲理性的寓言和魔幻性的内容使它足以与加西亚·马尔克斯的《百年孤独》比美。而书中翔实的史料、各时代使用的言语、词汇、各朝代君王的名字和家谱以及真实的历史背景又使它成为一部历史性小说。把它归人哪类小说都合适,都不合适。于是,众说纷纭,仁者见仁,智者见智,莫衷一是。

它有其传统的一面——叙述的手法是传统主义的。没有时空的频繁跳跃、人物的内心独白、意识流等现代主义的手法。

它有非传统的一面——小说采用大量的象征,很像现代主义作家乔伊斯、伍尔夫和梅尔维尔的小说。小说使读者进入一个想像的世界,有生命的人和动物同有生命的树木、山川息息相关,交流思想。托尔金用象征的手法促使读者通过对象征的思索达到某种领悟。因为他的象征并不具体道明它象征什么,而只是为读者提供观察事物的途径。正如戒指,它象

征什么？不要问。因为作者正是要求读者自己通过对其象征性的探索与冥想达到他自以为是的某种领悟。这恰似你站在一幅印象派绘画面前，端详着，思索着，进入美的意境，寻觅种种联想。

恶势力的代表索龙在他占有的戒指被摧毁后，他所统治的世界也随之垮台。显然，这里戒指是权力的象征，戒指象征的权力最终又摧毁了戒指。在作者眼中，权力是人的堕落的根源。他认为，在威望欲、占有欲和权欲三者中，腐蚀性和危害性最大莫过于权欲。因此，人一旦沉溺于权欲，他就坠入了毁灭他人和自身的深渊。

托尔金不同意摩尼教关于善恶的教义。他认为，罪恶并非与世界同生，罪恶是人从善或从恶的选择结果。人并非生来就恶，终身从恶，恶是善的腐化堕落。即便是书中的首恶索龙，也并非一贯从恶，也曾经是善良的。在这一点上，他与戈尔丁和其他许多对人性持悲观宿命观点的作家不同。因此，他在作品中不采用一般作家常用的辛辣讽刺来抨击恶，给人性和芸芸众生的生活罩上不可摆脱的绝望阴影。一部涉及善恶相斗的小说却充溢着温和、善良和爱的阳光。第一次世界大战后，西方不少作家把世界比做荒原，把文明比做污染心灵的浊物，以一种遁世心理在主观世界追求艺术美。而托尔金却以基督教人道主义者的观点正视纷繁复杂的客观世界，认为善恶并存、千奇百怪的大自然和人间并非是一片荒原，而是个蕴含着无限神秘、足以让人们进行无休止的探索的天地。他虽然没有在小说中表现爱与责任相冲突这一古老的主题，作品却渗透着传统小说的主题思想——善有善报，恶有恶报的因果报应。嫉妒、贪婪、骄傲和权欲均受到惩罚。谦虚、无私、勤劳、诚实和高尚得到好报。

不少作家和评论家把《戒指王》看做是一部象征主义小说。作者不以为然，他在1965年版的前言中写道："至于说这本小说的寓意或'启示'，作者无意于此。小说既非寓言，也与时事无关。"作者强调的倒是小说的历史特点，他把它说成是一部"真真假假的历史"。他认为像《贝奥伍尔夫》这样的神话故事必须体现历史。小说的背景既非梦境，也非真实的现实世界。它是一个虚构的世界。然而，这个有关第三纪元地球的虚构故事却是以人间的人物、事态为依据的。小说中有两个世界——第一世界是我们所生活的时间与空间存在。人的想像力又使人进入故事叙述者创造的超自然的第二世界。在仙境般的第二世界中人们在第一世界因受客观因素制约或压抑的愿望和理想得到了满足。

托尔金崇尚现实主义，从历史、传记、自传中广采素材，编织新的非传统的神话故事。这部被称为"不喜欢文学的人的文学"作品之所以能赢得那些原来无心于文学的人的青睐，自然同小说非传统的构思、格局和手法不无关系。

六

1983年10月，威廉·戈尔丁荣获诺贝尔文学奖。瑞典文学院在宣布他获奖时称："他的小说具有明晰的现实主义叙述技巧和故事虚构的多样性和普遍性，阐明了当今世界人类的状况。"他的成名之作《蝇王》(1954)已成为当代文学中的经典性著作，它压过战后曾经轰动美国文坛的J·D·塞林格的杰作《麦田守望者》(1951)，被译成多种文字，在世界各地广为流传。

故事的情节简单：在假想的第三次世界大战中，一群6岁至12岁的孩子被疏散。载着他们的飞机中途中弹。飞机坠

落，孩子幸免于难，沦落荒岛。小说的主人公拉尔夫原想在荒岛建立文明的生活秩序，等待救援。但是，不久，孩子们分裂为两派，文明的外衣剥落，人性中的邪恶爆发，导致血腥残杀。

儿童，在传统的概念中，原是天真无邪的代名词。古今中外，有多少童话故事和小说着意宣扬童心的善良，与被污染的成年者之心形成反差、对照。19世纪英国小说家R·M·巴兰坦的儿童历险故事《珊瑚岛》描写一群孩子沦落荒岛后，齐心协力，用自己的智慧和双手把珊瑚岛建成一个人间乐园。然而，戈尔丁笔下的孩子从小说一开始就显示出某种野蛮的冲动和权力之争。海螺是权力的象征，谁掌握了它谁就获得了领导权。于是，权力之争开始了。拉尔夫的领导不久就受到了杰克一伙的挑战。权力之争导致了西蒙被杀，比奇被害，拉尔夫也被追杀得无处安身。

这自然使人想起源于基督教神话的原罪说。戈尔丁曾说："人类之产生邪恶，就像蜜蜂之酿蜜一样。"在谈到他写《蝇王》的动机时，他说：

> 人是堕落的，被原罪死死缠住。他的本性是罪恶的，他的处境是危险的。我接受神学观点，同时也承认这些观点的陈旧，不过陈旧的东西往往代表真理；而真理一旦成为狂热的信条，便不仅仅是真理了。我四处寻找能够表达这一主题的便利形式，结果发现理想的形式就是孩子的玩耍……于是，我决定采用儿童小岛历险记这一文学模式，只是要把人物写成真正的男孩，而非无血无肉的纸形。这样可以显示，他们所组成的社会形态如何受到他们那病

态、堕落人性的限制。

然而,戈尔丁在《蝇王》和其他小说(如《继承者》(1955),《品切·马丁》(1956),《自由坠落》(1959),《塔尖》(1964))中,却表现出与原罪说不尽相同的思想。《圣经》的《创世记》中,夏娃受到蛇的诱惑,偷食禁果才走向堕落。上帝创造的亚当和夏娃原是纯洁无邪的,腐蚀人、使之堕落的是以撒旦和蛇为代表的外来恶势力。《蝇王》中的孩子在那暗喻为伊甸园的荒岛上并未受到任何外来恶势力的诱惑。自觉的堕落说明了人的天性的邪恶——"人之初,性本恶"。作者在谈到小说的主题时曾说,他的旨意就是"从对社会缺陷的探索追溯到对人性缺陷的探索"。

人性恶。在西方思想史和文学史上,这是个传统的老主题,可以追溯到古希腊的柏拉图和亚里士多德。即便是在欧洲文艺复兴结束了宗教与神学的一统天下后,它依然经久不衰,延续至今。英国哲学家托马斯·霍布斯从人类生理上的平等的角度剖析人性恶的因素。欧洲 18 世纪启蒙运动的先驱卢梭等在提出"性善"论后,也不得不承认社会使人性变恶。20 世纪的西格蒙德·弗洛伊德则从心理学的角度分析人性,认为人性中有两大要素:即厄洛斯(爱神)和塔那托斯(死神),前者追求爱情与生存,后者让人迷恋破坏与死亡。而后者又比前者强大。

戈尔丁关于人性恶的主题思想几乎是他的小说的一个标志。作者在很大程度上承袭了西方伦理学的传统,同时又从弗洛伊德的心理分析学和现代意识剖析人性。《蝇王》中的三个主要人物杰克、拉尔夫和比奇分别代表"本我(以德)"、"自我"和"超我"。作者用夸张和象征的手法来处理人物的

关系，把他们三人作为人格的三个不同方面。三个不同的人物是人性诸因素或不同方面的作用和相互抗争。杰克、拉尔夫和比奇的不同特点共同构成一个整体——人。戈尔丁在潜意识的层次上形象地展现人性的诸方面，使我们看到了在失去文明社会的外在制约后人性中早已孕育着的恶的种子的萌发。小说《品切·马丁》有更浓重的弗洛伊德心理分析学的影响。在马丁身上，我们看到的是在现代文明压抑下分裂了的"自我"——遭到扭曲的人性和受到挫折的本能。

现代心理学证明，对人性的探索是个无休止的过程，人对自己不可能完全了解，而人却认为自己已经了解自己。这种矛盾构成了永远存在于人身上的悲剧因素。戈尔丁的小说充满了作家对人类自己本性的无知的悲叹，对人的自我幻想的嘲弄。他的小说大多是悲剧性的。悲剧的实质在于人对自己的机会与能力抱有不切实际的幻想，而对主观与客观世界的限制认识不足。对自己估计过高，现代人的自我意识和私欲的膨胀，不可避免地导致悲剧。在戈尔丁看来，现代最大的罪过莫过于想把别人的东西据为己有。《品切·马丁》中的马丁"偷盗成性"；《自由坠落》中的萨米·蒙乔伊偷盗；《塔尖》中的乔斯林主教为达到自己的目的，不惜牺牲他人，他是个十足的伪君子，他以圣人自居，却纵情淫欲。在戈尔丁的小说中，人的堕落可以归结为"试图达到人力所能及的范围之外"。

可以看出，戈尔丁关于人性恶的思想既继承了传统的伦理观和宗教观，又充溢着非传统的现代意识。自然科学，如达尔文的进化论和哥白尼的太阳中心学说，使人的形象剥去了神的油彩，而在工业化后人性的沦落又把人降到了野兽或虫的地位。弗洛伊德的潜意识学说则是对人的自我意识的一次沉重的打击。因为它指明，在社会高度文明、工业与科技高度

发达的今天，人居然陷入了无法全面认识自己的可悲境地。戈尔丁对人性的基本看法并无新意。但是，他从宗教、社会、心理学、人类学等不同层次探索、表现人性，其中既有传统思想，又有现代意识。这是他与前人不同之处，也是他的作品的非传统特点所在。

戈尔丁对人性和社会的看法有着明显的唯心主义倾向。他认为“人造就社会，而不是社会造就人”。他没有从社会制度、生产关系中寻找恶的根源，把人类的罪恶与战争统统归咎为人性恶，这显然是错误的。他承认他不是马克思主义者。他曾说：

> 我并非说人人天生邪恶，但是战争之前，年轻时，我确实对人怀有不切实际的想法，虽然我当时并不是一个马克思主义者。你会发现世界上只有马克思主义者才认为人还可以教化。但是我经历了战争，战争改变了我的看法。

战争对戈尔丁的震动如此之大，以至于使他得出这样的结论——人类破坏的本性导致人类自身的毁灭。这也是两次大战后不少西方作家所持的观点。

应该把戈尔丁归属为哪一类作家呢？

有人说他是“寓言小说家”，因为他的小说在内容和形式上都有独特的寓言体小说风格。又由于他的小说具有颇为浓重的自然主义色彩，他又被称为“自然主义寓言体小说家”。瑞典文学院则强调“他的清晰的现实主义叙述手法”。有的评论家认为，他的作品像约翰·福尔斯那样富有想像，而比他更富有现代主义风格。也有人认为他是象征主义作家，或

"魔幻现实主义"作家。真可说是众说纷纭。这种争议本身说明了戈尔丁的作品的多元性。应该说,他的艺术风格融合了各家之长。在结构和语言技巧上,他是现实主义的。他广采历史学、人类学、考古学、社会学与心理学的资料,采用传统主义的细致描写,再现从远古至当代的人类生活。同时,他又大量运用自然主义的笔触,描写浓缩了的空间。这一点,在《塔尖》和《看得见的黑暗》(1979)中尤为明显。他的大部分作品抽象晦涩,寓意深奥,充溢着耐人寻味的象征。他追求新意。他曾经说:"我认为写两本类同的小说是没有意思的。"因此,他的小说部部各具特点。强烈的神秘主义、浓重的象征主义、底蕴深厚的寓言、松散的情节,使他的作品晦涩。戈尔丁也从不否认这一点。1965年8月,他对J·R·贝克说:"人家指责我写的小说晦涩。你勇敢地为我辩护。而事实是我的确晦涩。因为我不知道我在说什么,或许只是模糊地知道我在说什么……"

戈尔丁的作品是二战后英国文坛的一个重要信号,它反映了二战后英国文学在创作上的一大特点,即采用诸如象征、寓言、神话、科幻、怪诞、晦涩等非写实主义的手法进行创作。

七

在当代英国作家中,C·P·斯诺与众不同——他从事过科学工作,熟悉科学;在政府中担任过高级职务;喜欢写多部头的"江河小说";在政府任高级职务多年。这使他得以亲身经历、亲眼目睹官场的倾轧、腐败和堕落。因此他的小说的主题大多是政府内外使用权力和滥用权力。在他的笔下,英国政府的高级官员全是一帮腐化的庸碌之辈。这种题材的小说对于毫无官场经历的作家来说,是难以下笔的。

斯诺在30年代曾经写过科幻小说和侦探小说。后来受到法国作家普鲁斯特的影响，突然写起了像《追忆似水年华》那样的“江河小说”。《陌生人和弟兄们》由11部小说组成，每部都是洋洋数十万言。这11部小说是：《陌生人和弟兄们》(1940)，《富人的良心》(1958)，《希望的时代》(1949)，《光明与黑暗》(1947)，《主人们》(1951)，《归家》(1956)，《新人》(1954)，《事件》(1959)，《权力的走廊》(1964)，《理智沉眠》(60年代)，《最后的事件》(60年代末)。

小说的主人公和叙述者刘易斯·艾略特是剑桥大学的客座法律讲师，生于1905年，与作者斯诺同年，其经历也颇似作者。因此，小说多少具有自传性。小说完全从艾略特的视角来描写他亲眼目睹的和间接获悉的一切。这11部小说的每一部都围绕一个主题展开，使每一部小说都各具其独立性。《希望的时代》说的是主人公艾略特和他的妻子希拉·奈特不幸的婚姻，很像《追忆似水年华》中马赛尔和艾伯丁的婚姻。《主人们》的主题新鲜——人文科学和自然科学之间的矛盾。这个问题在他1959年发表的“两种文化和科学革命”一文中有详尽的论述，并因此引起了一场文学界罕见的争论。斯诺的这篇文章激怒了文学工作者。文学评论家利维斯1962年在剑桥大学发动的对斯诺的抨击开始了这场文人之间旷日持久的唇枪舌战。《权力的走廊》的中心议题是停止生产新式武器，还是让武器竞赛升级。

《纽约时报》1967年曾报道对斯诺的一次采访。斯诺说：“我怕有的小说都是关于一个复杂的主题，即现代国家中的权力。人们在权力上表现拘谨，就像他们在性问题上表现出开明一样。在写权力时，我一直努力表现在英国权力如何行使，因为行使权力的隐蔽方式正如人的性行为一样复杂。”

《纽约时报》认为："斯诺对社会问题的敏锐性可与普鲁斯特比美。"

斯诺用传统的手法进行创作。许多作家把他比做高尔斯华绥和特罗洛普。但在题材和内容上，他却另辟蹊径。安东尼·伯吉斯在《九十九本佳作》中写道："这一多部曲作品是一个非常引人注目的成就，尽管其写法平淡，几乎有意回避神话和诗的特点。它赋予小说以前所未有的题材和场景（也许特罗洛普的作品除外）。自从斯诺逝世以来，这部作品一直未受重视。因此，它应该作为描写英国阶级制度和权力分配极为严肃的尝试而重新加以考虑。这部作品有其真实性：它不是一个穿拖鞋的隐士的空想，而是一个实际上积极参与高级决策活动的人的看法。"

英国当代作家中写"江河小说"的还有安东尼·鲍威尔。《伴着时光之曲舞蹈》共12卷。这部巨著的时间跨度共24年，从1951至1975年。同斯诺的《陌生人和弟兄们》一样，这部小说也有自传性，因为小说的主人公和叙述者尼古拉斯·詹金斯与作者有许多相同的经历。40年代后期，鲍威尔在伦敦参观华莱士收藏品时，看到17世纪法国画家普辛的一幅题为《伴着时光之曲舞蹈》的油画，受到启示决定以此为题写一部系列小说。画中一个裸体老者坐着在弹琴，几个少女随着音乐翩翩起舞。鲍威尔把生活比做舞蹈，把这幅画看做一个时间和生活的意象。时间和生活有时让人们和谐地相处，有时又使他们分离，继而又促使他们聚合。这种合而分、分而合的演变构成了英国一个上层阶级家庭的家史。小说塑造了两个不同类型的青年：詹金斯尊重人，喜爱文学艺术，崇尚仁慈、宽厚和精神美；他的朋友威德默普尔则野心勃勃，千方百计地往上爬，终于达到目的，当上了工党议员。

鲍威尔同斯诺一样,写“江河小说”也是受到普鲁斯特的《追忆似水年华》的影响。在手法上,正如普鲁斯特,他喜欢从一件琐碎的日常生活小事追忆过去。鲍威尔的风格基本上是传统的现实主义。但是他与传统主义不同——不看重小说情节和人物刻画,对人与人之间的冲突这一传统也兴趣索然。他的写作风格颇似伊夫林·沃,同战后“愤怒的青年”作家的那种明快、通俗、直截了当的风格相反,他的文风雕琢拘谨。他本人出身社会上层,思想比较保守。在他的小说中,我们很难看到下层老百姓的生活图景。作者的生活天地狭小,这使这部卷帙浩繁的“江河小说”缺乏系列小说应有的宏伟气势和广阔的社会场景。

在时间就是生命和金钱的当今世界,大多数作家倾向写篇幅适中的小说。像斯诺和鲍威尔这样的“江河小说”难得有普通读者去读。

安格斯·威尔逊也是现实主义作家,对左拉有精深的研究。他的作品有自然主义倾向。左拉、狄更斯和陀斯妥耶夫斯基对他的影响至深。他的创作意图充溢着求新的冲击:总是竭力使每一部作品在题材、主题和风格上都有所不同。多样化是他的小说的特点。他不是墨守成规的人,作品中既有通俗的日常生活对话,也有飘逸的诗一般的行文、空灵的神秘和戏剧性的幽默。斯诺和鲍威尔始终用现实主义的手法写作。威尔逊却执意在创作上不断创新。《毒芹和以后》(1952)是传统的现实主义风格。《盎格鲁—撒克逊的态度》(1956)却表现出浓重的实验主义倾向。小说以作者杜撰的1912年11月《泰晤士报》的摘录开卷,以一个附录收尾,附录包括学术性著作和刊物的摘录以及1955年1月《泰晤士报》的摘录。作者显然是在实验一种非传统的小说形式。

《动物园里的老人》(1961)和《给世界放把火》(1980)的出版标志着威尔逊逐步摆脱现实主义的风格,把神话、寓言、幻想等虚构性更强的因素引入小说。1963年出版的《野花园》是以他1960年在大学讲课的讲稿为素材写成的作品,叙述他的生活和创作。在这部作品中,他一再强调"小说就是谎言"。早在1957年,他在一次采访中就明确指出:"在我看来,所有的小说都是魔术和欺骗——是一种骗局,总是设法让人相信一些不真实的东西是真的。"他在《野花园》里还说,模仿是一个小说家的主要才能之一。《动物园里的老人》讲的不是过去或现实,而是未来。内容颇似神话式的幻想——大战爆发,动物园的园长死去,英国面临饥饿,动物园里的动物全被人吃掉。战胜国欧洲要战败国英国人在动物园举行格斗表演。

小说像一场恶梦,其寓言是不言而喻的。

《给世界放把火》以前言开卷,叙述图特希尔住宅的历史。待小说结尾时,威尔逊向读者申明,这一切无非是作者的幻想。

威尔逊早年曾经撰文批评过弗吉尼亚·伍尔夫的实验主义,如今他改变了初衷。但是,他同像伍尔夫这样的现代主义作家仍有明显的不同。威尔逊在小说的结构上有意打破传统小说在时间、地点、情节、人物、环境上的统一性,使小说以新的形式出现,并毫不隐晦地向读者宣称他的作品的"虚构性"或"欺骗性"。同时,他又把幻想、神话、寓言和诗意融于基调是现实主义的小说中,使他的小说别有一番风趣。他不像伍尔夫那些现代主义作家,在小说中大量采用意识流和内心独白。在内容上,他也与他们不同。他十分关注阶级、政权和社会问题。他早期推崇社会风俗小说,后来,他认为社会风俗小

说只是在对与错的问题上做文章，题材内容太偏狭。进入60年代后，他的小说转向恶这个传统的主题。

威尔逊是与戈尔丁齐名的当代英国作家。

乔伊斯·卡里比斯诺、鲍威尔和威尔逊年长，生于1888年，死于1957年。他在二战前后都是英国一位重要的作家，谈现代或当代英国文学都不能不提到他。由于早在20年代现代主义在英国兴起时他就开始了创作活动，在他的身上我们可以看到英国传统现实主义和现代主义的交融。他对细节描写的兴趣继承了英国小说的传统，使人想起狄更斯的风格。20年代，他受乔伊斯和劳伦斯等现代主义作家的影响，30年代又受到当时经济萧条和政治动乱的震动，倾心于当时流行的社会讽刺小说，努力于用小说反映紧迫的社会问题。《马口》(1944)是一部有代表性的著作，既有现代派的意识流、内心独白等技巧，也有讽刺小说中的喜剧性成分和幽默效果。

《马口》的主人公古莱·吉姆森是个天才的画家，可他怀才不遇，很不走运。他穷困，为了糊口和作画，他诈骗钱财、偷窃，几乎无所不为，因此几进几出监狱。这个又可怜、又可笑、又可恶的画家融合了艺术家、小丑和恶棍的特性，使小说充满流浪汉的浪漫、传奇和荒唐。古莱·吉姆森是个塑造成功的人物，在他身上我们可以看到喜剧和悲剧的双重因素。

《马口》是卡里的《第一个三部曲》(《自己也惊奇》(1941)，《做一个朝圣者》(1942)和《马口》(1944))中的第三部。三个主人公(莎拉、古莱和威尔彻)性格迥然不同，在三部小说中轮流作主角。三部曲把个人命运同政治和历史发展结合起来，反映维多利亚时期至二战前的1939年，用一个英国人的眼睛审视英国60年来的历史。莎拉和威尔彻都以眷恋的心情回忆爱德华时代的幸福时光，今昔对比，认为当今

社会的邪恶无法改变，于是沉溺于对往日的回忆中。宗教的衰落、道德的沉沦、人情的冷漠使世界只有压抑没有爱。三部曲充溢着失乐园的气氛。评论家吉伯特·费尔普斯说：卡里的小说“深刻地、富有想像力地反映了当代广泛的历史和人生的含意”。

八

1984 年，西方许多报刊纷纷撰文评论乔治·奥威尔。因为这一年是奥威尔写的《1984 年》(1949)来到的一年。作者在这部预言式的小说中为 1984 年描绘了一幅可怕的社会图画——直升飞机在空中盘旋，监视人民的一举一动，电子监测器在每户人家监视着民众的思想和言行。这是一个警察国家，一个集权主义统治一切、人性和个性遭到摧毁的社会。

《1984 年》问世后的年代，不少读过此书的文人和普通读者曾经为世界的这般未来感到忧心忡忡。40 年代后期和 50 年代的世界是很不安宁的——美国发动的冷战、麦卡锡主义、朝鲜战争、越南反法战争、英法联军侵略埃及、亚非拉风起云涌的民族解放运动、资本主义国家的工人运动……这一切的确在一个时期、在一部分人中造成了恐慌：资本主义社会制度是否已经到了崩溃的边缘？社会主义制度是否在不久的将来会在全球取得胜利？

在动荡的年代奥威尔推出了一本描绘在极权统治下阴森恐怖的社会。传统的乌托邦小说常常使人暂时摆脱现实的痛苦，沉醉于对美好未来的幻想。《1984 年》却反其道而行之，以非传统的手笔和内容勾画了一个反传统的乌托邦小说。战争和兼并的结果，世界只留下了大洋洲、欧亚洲和东亚洲三大帝国。生活在这三个帝国的人民没有言论自由，没有民主和

个性，甚至连婚姻也必须由国家安排。

《畜牧场》(1945)是另一部反极权主义的政治寓言性讽刺小说。小说用动物形象讽喻人类社会。畜牧场的公猪号召各类动物起来“革命”，推翻人类的统治，在动物间建立一个没有剥削和压迫的“理想社会”。“革命”成功了，但是“理想社会”并未降临。新上台的“统治者”用血腥镇压维持其统治。畜牧场的惟一变化是猪的剥削和压迫取代了人对诸动物的剥削和压迫。

这两部作品表面上看，是反极权主义，矛头所向则是前苏联。

奥威尔青年时期是个有正义感的进步青年，1936至1937年在西班牙参加反法西斯的国际纵队。他所写的《缅甸岁月》(1934)是反英国殖民主义统治的檄文。《巴黎和伦敦落难记》(1933)真实地反映了下层人民穷困、悲惨的生活。《通向威根码头之路》(1937)是一部描写工人阶级生活与斗争的纪实性佳作，它为穷困的英国工人呐喊。20世纪英语文苑中难得有几部写工人阶级、为工人阶级说话的文学作品，《通向威根码头之路》是其中的成功之作。我国学习英语的大学生大多读过他写的《我为什么写作?》(1947)和《政治与英语》(1946)这两篇文章。奥威尔在这两篇文章中强调文学要为政治服务，主张政治思想内容与艺术相结合。他写道：“1936年以来，我写的严肃作品的每一行都是直接或间接地反对我所了解的极权主义，拥护民主的社会主义。在我们生活的这个时代，写作时想避开这些问题，简直是胡扯。”(《我为什么写作?》)

在20世纪的西方作家中，这样的创作思想是不多见的。

回顾第二次世界大战前西方从事写作的许多作家，我们

发觉，他们中的不少人都曾经不同程度地接受马克思主义和社会主义思想，并在一个短暂的时期内把当时的莫斯科看做是为人类开辟新天地的“革命圣地”。因此，他们在作品中揭露资本主义社会的黑暗与穷途末路，宣扬社会主义的新秩序和新生活。有的还加入了共产党（如格雷厄姆·格林）。但是，由于各种原因，他们又一一先后脱离了共产党或原先所持的立场与观点，进而批评或抨击社会主义苏联。奥威尔是其中突出的一个。

如何评价奥威尔的文学作品和他的政治观点（尤其是《畜牧场》和《1984年》）？这成了一个颇多争议的问题。在一个不短的时期里，当时的苏联和东欧社会主义国家，以及西方左派评论家对奥威尔的那两部著作一直采取批判的态度。在我国，因为没有中文译本问世，也就没有多少人知晓它们的内容。只不过是到了80年代后期，才有了中译的文本在书店可以购得。前些年，在前苏联和前东欧社会主义国家发生了震撼世界的大事。先是对斯大林的评价以及对前苏联第二次世界大战前后内外政策的重新评估，继而是苏联的解体，以及由此在东欧社会主义国家引发的多米诺现象：共产党执政的政体像柏林墙那样一个接一个地倒塌了。拥有强大的国家机器和几十年掌握政权经验的政府如此迅猛的崩溃，引起世界各地持各种不同政见的人的强烈震撼和深深的思索。在这一新形势下，原先对奥威尔持批判态度的人开始用新的尺度衡量他的思想观点和文学作品。奥威尔在英国，乃至世界文坛的地位显赫起来。他和金斯利·艾米斯是被收入《牛津英国文选》的少数几个当代作家。

用超政治的态度来评价这两部作品是不可能的，因为它们是政治寓言小说。

十五 60、70年代的英国小说

20世纪60年代，全球处处在“造反”。

新十年伊始的1960年，非洲又有17个国家“造反”，摆脱白人殖民主义统治，宣布独立。欧洲殖民主义者已经不可能再用枪炮来阻止这股要求民族独立、解放的洪流，只能发出“无可奈何花落去”的哀叹。

南美洲的革命运动风起云涌，美国的“后院”起了火。美国扶植的反动傀儡纷纷被革命群众赶下台。最震撼世界的自然是卡斯特罗的革命队伍推翻了旧政权，在美洲建立了第一个社会主义国家。卡斯特罗和格瓦拉成了南美造反派的英雄、偶像。美国中央情报局策划的“猪湾入侵”以失败告终。不久，古巴的“导弹危机”又差一点引爆了人类第三次世界大战。

在亚洲，胡志明军队为祖国的统一向南越进军。美军入侵越南。这场残酷的、旷日持久的侵略战争又以美国的失败结束，有六万美国大兵死在早就不应该去的异国他乡。华盛顿黑色大理石墙上刻着他们的名字。这样的“纪念碑”向美国人民和全世界人民昭示：不要去干涉别国的内政，不要搞侵

略。

此时的亚洲还发生了一件震撼全球的事:中国爆发了“史无前例”的“文化大革命”。冠以“文化”的这场“大革命”是中国历史上一场罕见的浩劫,一场大灾难。这场浩劫也是在一声号令下从“造反”开始。这股造反风也刮到了国外。“红卫兵”、“文化大革命”进入了许多语言的字典。那些年,你如果去英国参观马克思的墓,你会碰上胸戴毛泽东像章、手捧“小红书”(《毛主席语录》)的左派青年人(不是中国人)在那里敬献鲜花。

欧洲同样不安宁。

1968 年,匈牙利、捷克、波兰都在“造反”。捷克的“布拉格之春”梦想捷克的春天。但是,入侵捷克的苏联坦克把“布拉格之春”碾得粉碎。东欧诸国的造反失败了。

“柏林墙”建立起来了。

也是在 1968 年,法国发生了“五月风暴”,上万的工人和学生汇成一股强大的洪流,涌向街头、广场,举行了声势浩大的游行示威。那场景令人忆起 1789 年的法国大革命。

美国人也在造反。民权运动高涨,觉醒了的黑人组织起来同政府对抗,黑豹党用暴力对抗政府的暴力。校园骚动此起彼伏,在大学校园里,警察开枪镇压大学生,震惊世界。1968 年,黑人民权运动领袖惨遭暗杀。而在 1963 年,美国总统肯尼迪遇刺身亡。这位雄心勃勃的总统在 1960 年当选总统时宣称,他将率领美国进入“新边疆”时代,进入“一个充满了机遇和危机的边疆”。

这又是科学技术突飞猛进的十年。

1961 年,前苏联宇航员尤里·加加里乘宇宙飞船在人类历史上首次遨游太空。翌年,美国人不甘落后,也把宇航员送

上太空。七年后，美国人登上月球。这些成就是人类在征服宇宙的道路上一个划时代的里程碑。

西方经济的发展带来了新富裕。

高科技和迅猛发展的信息技术拓宽了人们的视野，缩小了国与国之间、人与人之间的距离，把偌大的一个地球变成为一个"地球村"。这为世界各国的人际交往提供了前所未有的机遇。但是，全球化也同时潜伏着一律化的危机。

西方的文化界也出现了"造反派"。

英国的摇滚音乐、"甲壳虫"乐队借助扬声器把上万听众煽动起来，制造一种如痴似狂的广场狂欢节场面。

60 年代初，西方文化界和批评界对"后现代"问题产生了浓厚的兴趣，展开了热烈的争论。美国文人约翰·巴思、伊哈布·哈桑、苏珊·桑塔格、哈里·莱文等是这场争论积极的参与者。形形色色的先锋派文学艺术和大众通俗文化构筑了一种泛文化的新文化景观。这一新文化与 20 年代的现代派文化背道而驰，表现出强烈的反精英文化、反传统美学、反权威、反解释、反确定的倾向。

人们在担心：信息产业的迅猛发展、跨国公司的扩张是否潜伏着世界一律化的危险，全球化是否会扼杀多样化。后现代思想理论讲求多元化、异质性，张扬一个充满了特殊性、地方性和差异性的多样性现代文化图景。

关于后现代主义的定义颇多争议，这里无需细说。但是，有一点比较容易取得共识：它是战后西方工业社会的一个泛文化现象。它继承、发扬了现代主义当年的反传统、革新和实验精神，同时又颠覆已经成为传统的现代主义的价值观和美学价值。它要打倒权威，消解一切中心。昔日现代主义美学所追求的崇高、优雅以及它的精英意识已经被后现代主义的

反精英意识取代。后现代主义的美学是后工业社会的商品经济和消费者文化的结合，是高雅文化和通俗文化的联姻。

尼采在19世纪说“上帝死了”。

福柯在20世纪60年代说“人死了”。他把人的生活和人转变成艺术品。

英国著名作家、批评家雷蒙德·威廉斯在他1961年出版的《漫长的革命》中写道：

> 从我们的社会的结构到教育和组织内容，从家庭的结构到艺术和娱乐的地位，这一切都在民主、工业和信息膨胀的相互作用下发生了深刻的变化。

罗兰·巴特1968年发表了题为《作者之死》的论文，强调在文学这个符号的世界里，不是作者支配语言，而是语言造就了作者，作者已经丧失了他原有的权威性和控制权。约翰·巴思提出“文学衰竭”，亦即“文学需要补充”。1969年，罗纳德·苏克尼克出版《小说之死和其他故事》。他认为，作家在这个新时代必须抛弃常规，从头做起。现实已不复存在，上帝式的无所不知的作者早已死亡。什么是小说的情节，谁也不清楚。

许多批评家认定，“后现代小说”已经问世。

在变革的时代降临时，敏感的文人总是要发出惊世骇俗、危言耸听的吼声。要打破旧秩序，必先制造舆论。宣告“作者死亡”和“文学衰竭”无非是对创新的期待和渴求。危机声中流露出突破文学艺术常规的激动。

60年代的小说界，没有单一的风格，没有持久的形式。流派纷呈的热闹景象超过了20年代现代主义的鼎盛时期。

B·S·约翰逊宣布19世纪的叙述小说"已经筋疲力尽",文学创作已经变成一种符号游戏。1969年,戴维·洛奇在他写的《十字路口的小说家》中说,在60年代,许多作家的面前摆着两条可供选择的道路:一是写"非小说",二是写罗伯特·斯科尔斯所称的"胡编"。

20世纪不同时期的"先锋派"或"实验派"人物在"造反"时,总是要攻击、颠覆现实主义的"写实"和"模仿",虽然他们在创作中并不可能与"写实"和"模仿"一刀两断。其实,早在18世纪,劳伦斯·斯特恩就已经发觉当时"写实"的小说的局限性和矛盾性。18世纪的小说家早就直言不讳地声称自己写的小说"纯属虚构"。但是,18、19世纪的主流作家总是强调自己在反映现实,在写实,而且竭力让读者相信他们在小说中所表现的"真实"。

艾丽丝·默多克认为,小说并非是一种简单模仿形式。她强调,真实和幻想(即"胡编")是两个不可分割的组成部分。罗伯特·斯科尔斯把默多克的小说称做"胡编"。在他写的《胡编者》(1967)中,斯科尔斯对他的用语"胡编"作了一番解释。他说:

> 胡编意味着回到过去口头文学的那种故事编造,回到过去那种虚构性。也就是说,这种叙述更有艺术性,更少有现实性;更美观,更有启发性;更关注思想和理想,不那么关注客观事物。

60年代默多克写的小说《红与绿》、《意大利女郎》、《天使时节》,就是把现实的真实和奇妙幻想中的胡编糅合在一起。她在70、80年代写的小说(如《海,海》、《哲人的学生》、

《修女与战士》)则充满了哲理、思想和理想,被称为"观念小说"。1978年出版的《海,海》获当年布克奖。其实,许多英国人和外国人更看重《黑王子》(1973)。这是一部通过一个悲剧性的爱情故事探讨艺术的本质的小说,其中的一些观点使人想起古希腊哲人柏拉图关于理念是真理的唯心主义哲学观。《黑王子》在艺术风格上可称为"后现代派"小说。它用第一人称写主人公拉德利的心理活动,利用多视角审视主人公和他所经历的事。

马尔科姆·布拉德伯里在《现代英国小说》(1993)中用"摇摆的60年代"和"萎靡的70年代"来形容这20年的英国小说。当然,60年代的英国小说远不只是在现实主义和现代主义间摇来摆去,而70年代也不能说是"萎靡",它是60年代多样性、实验性小说向80年代小说发展的一个必须跨越的过渡期。

布拉德伯里有精辟的评论,说60年代整个世界洋溢着"新意识"和"解放精神"。而那些年头文化上的"造反"却并非是源于贫困,而是源于富裕;"造反派"也不是受压迫的工人,而是年轻人和学生。而"造反"的目的也不是求得物质或金钱的回报,而是追求"新意识"。

这种"新意识"表现在小说上就是新形式、新内容、新技巧、新思想。

新思想明目张胆地把男女性关系写进小说。1960年,劳伦斯的《查泰莱夫人的情人》在被禁三十多年后开禁。一场旷日持久的文学官司以一部被控宣扬色情的小说的胜诉告终。这似乎为小说大胆地描写性问题和色情文学的兴旺打开了绿灯。而1960年口服避孕片在英国市场的推出又诱发了英国的性革命。恋爱、婚姻、婚外恋、奸情、乱伦等男女事历来

是小说永不衰竭的题材。维多利亚小说把写性视为禁忌，尽管当时许多“体面”的上层男人是妓院的常客，尽管当时伦敦的妓院和妓女比现在多许多倍。提倡高雅文化的现代派小说家不屑于写性问题（乔伊斯和劳伦斯例外）。在思想大解放的60年代，性禁忌被打倒，性成了西方作家的热门话题。安东尼·伯吉斯的《发条橙子》（1962）、劳伦斯·德雷尔的《亚历山大四重奏》（1957—1960）、多丽丝·莱辛的《金色笔记本》（1962）、约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》（1969）等都毫无隐晦地写性。60年代一些英国小说对性的描写使人想起纳博科夫露骨描写性的小说《洛莉塔》。

新思想还表现在女性意识的增长。西方的女权运动使妇女在20世纪上半叶获得了选举权和参政权。二战后，西方女性自我意识的进一步觉醒带动了女性文学和女性文学批评的兴起。1949年，法国著名的存在主义女作家西蒙娜·德·波伏娃出版了被誉为“有史以来讨论妇女最彻底、最理智、最有睿智的书”《第二性》。此书在1952年译成英语后在西方妇女界、学术界和文学界产生了极大的影响。60年代以后的西方知识妇女已经不再满足于男女平等，“男女都一样”。她们强调与男人不一样的女性自我意识，女性与男性不一样的差异性；强调这一差异性旨在宣扬女人的优越性和特殊性。女性主义取代了女权主义。男人也进行女性文学的创作。因此，女性文学已不再是女作家的单性“专利”，而是男女共享的文学活动。只要是表现女性题材，表现女性的性别意识、自我意识的作品均可称之为女性文学。

英国以众多的优秀女作家闻名于世。简·奥斯汀、乔治·艾略特、布朗蒂三姐妹、玛丽·雪莱等18、19世纪的女作家只是群芳争艳的佼佼者。如果让当今的女性主义者用女性主

义的视角去重新挑选经典性作品和应该进入文学史的作家，英国还能选出一大批杰出的女作家，而有的男作家难免要落选。20世纪涌现的女作家就更多了：伍尔夫、曼斯菲尔德、艾维·康普顿·伯内特、琼·里斯、伊丽莎白·鲍温、莱辛、默多克、斯帕克、巴巴拉·皮姆、玛格丽特·德莱布尔、安杰拉·卡特、埃玛·坦南特、安·奎因、A·S·拜厄特等一大批女作家。

世界各国的女作家有两个共同点：在作品的内容上，她们写在一个以男性为中心、男性占统治地位的社会，妇女在精神和肉体上所遭受的凌辱和压迫，她们内心的压抑和痛苦，以及她们争取平等和自由的斗争。在技巧上，妇女作家则以刻画人物的心理活动著称。奥斯汀、布朗蒂姐妹、乔治·艾略特、伍尔夫、多罗西·理查逊、莱辛、默多克等都是描写女性心理活动的高手。

战后英国女作家把视线从争取男女平等和自由转移到女性自我意识、女性在现代社会的个人定位、女性感情以及更广泛的社会和政治问题。

还有一个与过去不同的特点：女作家冲破了性禁忌，开始大胆地写性。莱辛在《金色笔记本》中的《自由女性》里描写了过去女作家不敢写的性高潮。安杰拉·卡特在她60年代到80年代作品中也毫无顾忌地写性，甚至写少女同狼人的性爱。

玛格丽特·德莱布尔的《金色耶城》(1967)、埃玛·坦南特的《雨的颜色》(1964)等女性小说都展示战后女性对男女之情和性的新观念。

新思想还表现在这一时期英国小说内容的多样化：批评人类社会的荒唐，人类的灾难；寓言式地描写未来；既写本乡本土，也写异国他乡；既反映现实，也以新视角重写一百年前

的维多利亚时代;用启示性的小说唤醒醉生梦死的芸芸众生。

19世纪的威廉·莫里斯写了乌托邦小说《乌有乡消息》。1949年,乔治·奥威尔出版了反乌托邦小说《1984年》。这两部寓言式的小说对二战后的英国小说有不小影响。安东尼·伯吉斯的《发条橙子》(1962)是一部很有哲理性的小说。伯吉斯站在60年代想像70年代的英国,一个瞬间即至的未来。主人公亚历克斯从咖啡店走出来时,他惊奇地发现他自己终于长大了:一个犯罪的亚历克斯转变为一个觉悟了的新生的亚历克斯。小说兼有《乌有乡消息》的寓言和《1984年》的尖锐讽刺。戴维·洛奇称这类小说为"观念小说"。

劳伦斯·德雷尔写的《亚历山大四重奏》(1957—1960)中的四部小说《贾斯蒂》(1957)、《巴尔撒泽》(1958)、《蒙塔里夫》(1958)和《克莉》(1960)用爱因斯坦的相对论中的时间观念,写四部时间平行发展的小说,内容新奇,且充溢着异国情调,在小说的风格和结构上进行大胆实验。

60至70年代是英国作家在小说形式和技巧上大胆实验,大显身手的年代。

莱辛的代表作《金色笔记本》(1962)在小说的形式结构上别出心裁。女主人公安娜所写的短篇小说《自由女性》是小说中的小说,是小说的第一部分。小说的第二部分则由安娜写的黑、红、黄、蓝四种颜色的笔记组成。黑色笔记记录安娜在黑非洲的种种经历。红色笔记写红色政治活动(左翼革命活动)。黄色笔记是根据安娜的个人经历编写的故事。蓝色笔记为安娜的日记。最后是金色笔记,它是安娜对自己生活的总结。

继《发条橙子》后,伯吉斯在70年代继续他的实验性创作。1974年出版的《拿破仑交响曲》别出心裁地采用了与贝

多芬的《英雄交响曲》的基调、节奏、速度相对应的方法。

克里斯廷·布鲁克—罗斯效仿法国作家阿兰·罗伯—格里耶的“新小说”，写出了连书名也不同一般的小说：《出去》(1964)、《这般》(1966)、《之间》(1968)、《通过》(1975)。布鲁克—罗斯在这些作品中大搞文字游戏，让读者莫名其妙，其文学价值不大，却也是实验小说的一景。

B·S·约翰逊的《阿尔伯特·安杰罗》(1964)把小说形式的革新发展到了极致。18世纪的劳伦斯·斯特恩在小说中插入一字无有的白页和黑黑一片的黑页，让读者用自己的想像去填空，让读者去领略黑暗。约翰逊则在书页上留下一个一个的孔。用意何在？天知道。这位被称为“后现代主义作家”的约翰逊用自我反映的创作方法，让读者看到作者如何在小说中塑造人物，虚构情节。他的第四部小说《不幸的人》(1969)也是一部用奇特的叙述手法、奇特的形式写成的小说。

但是，这种在形式上一味追求标新立异的作品始终未能形成一种气候，只不过是文坛来去匆匆的过客。

人们看重的还是那些形式、技巧有新意，叙事清楚，情节生动有趣的小说。

约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》(1969)便是一例。福尔斯对19世纪的英国小说进行滑稽模仿。他采用维多利亚小说的形式和语言：每一章都以警句开始，不时地使用脚注。但是小说的女主人公莎拉却是一个正跨入20世纪的新女性。作者用20世纪的新思想写一百年前的英国。他在模仿中戏弄那个旧时代的陈规陋习、道德观和价值观，同时也戏弄维多利亚时代的小说，对传统又尊重又戏弄。这是一部传统主义和实验主义并存的小说。它既模仿也解构维多利亚小说。

这部小说出版后得到广泛好评，多次重印，被译成多种文字。有的批评家称它为“元小说”，“后现代主义小说”。

安杰拉·卡特是位有才华的女作家。安东尼·伯吉斯在读了她的处女作《影舞》(1966)后，对这位年轻人的才华大加赞扬。他说：

> 读完这本书后，我心里充满了敬佩和恐怖，还有一种感激之情。因为我们有了一位有突出天才的作家。有朝一日她一定会成为一个大作家。安杰拉·卡特有出色的描写天才和极强的想像力。

卡特是个奇特的作家，写了不少与众不同的奇特书。她复活了哥特式小说。继她的第一部哥特式侦探小说《影舞》后，她在1969年又推出一部哥特式科幻小说《英雄与歹徒》。1977年出版的《新夏娃的激情》这部哥特式小说又大胆闯入性禁区，通过夏娃这个人物，对哥特式小说和色情文学创作的心理因素作了分析。她用现代意识和女性主义观念改写17世纪法国著名作家夏尔·佩罗的童话故事《蓝胡子》、《睡美人》、《小红斗篷》。在她改写的童话故事中，美人和野兽交欢，凶残、柔情和性爱交织。在《虐待狂女人》(1979)这部非虚构性小说中，她大胆涉猎色情文学，彻底改变了传统文学作品中的妇女形象。

卡特在她的故事集《烟火》(1974)的后记中写道：“我们生活在一个哥特式的恐怖时代。”她用哥特式的恐怖小说来反映这个“恐怖时代”。

她50岁就英年早逝，那正是她创作的兴旺时期。对英国文坛来说，她的去世是个重大的损失。她在短暂的一生中，写

了十几部小说和许多文章。她是独具一格的女作家，很难把她归入哪一类，哪一派。

玛格丽特·德莱布尔是英国文坛另一位杰出的女作家。她早期的四部小说均可归为传统主义。第一部小说《夏日的鸟笼》(1962)的情节受了乔治·艾略特的名作《米德尔马奇》的影响。小说的标题源于英国17世纪剧作家约翰·韦伯斯特的一句话："像夏日花园里的一只鸟笼。鸟笼外的鸟儿渴望飞进鸟笼。而鸟笼内的鸟儿却因惟恐不能逃出鸟笼而日夜不安。"小说写女主人公路易丝择偶的错误铸成她一生的悲剧。1967年出版的第四部小说《金色耶城》仍是一部传统主义小说。

但是，到了1969年，她的第五部小说《瀑布》却终于推翻了她先前坚持的"宁可尾随一个伟大的传统"的宣言，开始投入"一个新潮流"。《瀑布》是一部在内容和形式上反传统的实验性小说。它几乎用一种歌颂式的笔调描写婚外恋情。没有像传统小说那样，用死或分离或其他悲剧式的结尾来惩罚一对犯奸情的男女，作者自己也称此书是"一部很神经质的书"，"一部很调皮捣乱的书"。

《瀑布》在形式和叙事手法上进行新的实验。第一人称和第三人称交替叙述。没有章，只有部分，用页码分开的部分。第一部分是传统的叙事手法。而在第二部分，作者又通过女主公简说了下面这段抽象、模糊的话，否定传统的叙事手法：

当然，这是不行的。我的意思是，不能用这种手法叙述过去发生的事。我曾经尝试。多少年来，我一直在寻找一种新的文体来叙述过去发生的事，寻

> 找一种新的叙事体系，使它能够构筑一种新的意义，因为老的那一套已经被我摒弃。可是，我又做不到；我还得依靠那破旧的叙事手段……
>
> 显然，关于我自己和詹姆斯，我没有说真话。我怎么能做到这一点呢？……可是，我并没有撒谎，我只是有所省略，只不过是作了专门的编辑。这不诚实，但却不是有意的弄虚作假。我常想，这只不过乏味地反映现实，没有新意。(46)

德莱布尔通过书中女主人公简之口道出了作者试图在两个方面创新——建立 ·种新的道德规范，推出一种新的叙事方法或叙事体系。上面引的简的这段话说明旧的叙事方法已经不能满足她的需求，而新的叙事手段又难以得到。

A·S·拜厄特是德莱布尔的姐姐，结婚前的姓名是A·S·德莱布尔。她在60年代写了两部小说：《太阳的影子》(1964)、《游戏》(1967)。在90年代，她在英国文坛的声誉超过了她的妹妹。她是当代英国最出色的女批评家。她写的小说多为洛奇所称的“观念小说”，因为她喜欢写善于思考、有思想的人。作为当代的女作家，她也毫不例外地在小说中张扬女性主义。

拜厄特最成功的小说是获得1990年布克奖的《占有》(1990)。这部佳作把她在文坛的声誉推向高峰。

德莱布尔两姐妹双双在英国文坛争奇斗艳，各领风骚，自然令人想起19世纪的布朗蒂三姐妹。

安格斯·威尔逊同劳伦斯·德雷尔、威廉·戈尔丁、安东尼·伯吉斯等在60年代已经是知名的老作家了，比后起之秀的德莱布尔姐妹年长二十多岁。这批老作家倒也是人老心不

老，不断在创作中努力革新内容和技巧。

安格斯·威尔逊继承了现实主义的喜剧成分，把这种写实的喜剧成分同现代主义挖掘内心世界的手法结合起来，使他的小说既有生动的人物刻画，又有能展示人物个性的对话和内心独白。他的叙述手法不乏新意。他在60年代写的《晚访》(1964)、《不是笑料》(1967)把作者的叙述和书中人物叙述联结起来，而每个人物又像讲故事一样，叙述自己的思想和行为。《动物园里的老人》(1961)受到普遍好评。小说有三个明显的特点：在60年代讲述发生在70年代的故事；用幻想故事抨击现实社会；用不断转换的视角分析人物和人物的心理。

威廉·戈尔丁在50年代写出经典性作品《蝇王》(1954)后，在60、70年代又出版了《塔尖》(1964)、《热门》(1965)、《金字塔》(1979)、《看得见的黑暗》(1979)等作品。他的小说涉及广泛的主题和题材，人性的探索则是他不衰的主题。这个"寓言编撰家"的小说充溢着哲学寓意，把现实主义的叙事方法、寓言和内心探索糅合在一起。他从不写任何内容相同的小说。

戈尔丁的小说的实验性主要表现在内容而不是形式和技巧。他造传统的反，在《蝇王》中把传统小说与童话中天真无邪的孩子描写成邪恶、残酷的歹徒，彻底颠覆了罗伯特·斯蒂文森在《金银岛》(1883)、R·M·巴兰坦在《珊瑚岛》(1857)中少年儿童的美好形象。在《看得见的黑暗》中把温顺、善良、羞怯、被动的传统的妇女形象颠覆，塑造了一个女性虐待狂和色情狂。

他的作品有浓重的象征性、寓言性和神秘主义。

可以看出，这批老作家在这革新的年代也随潮流而动，在

小说的创作上推陈出新。但是,他们较好地掌握了实验性的分寸。他们既不像布鲁克—罗斯那样大搞文字游戏,也不屑于像艾伦·彭斯那样去学美国作家威廉·伯勒斯,在小说的创作中搞"切碎法"和"拼贴法",把文学创作推向荒唐的极致。

也有一批作家对新潮无动于衷,照旧用传统的现实主义叙述手法写作,看重小说的情节和人物的刻画。C·P·斯诺写了《陌生人和弟兄们》(1940—1970),安东尼·鲍威尔出版了《伴着时光之曲舞蹈》(1951—1975)。前者共11部,后者12部,真可谓是"江河小说"。这些小说洋洋百万言,对社会有深切的剖析,也颇有时代精神,但是可读性甚差。尤其是到了60年代,生活节奏加快,电视节目日益丰富多彩,谁还有兴趣去读这类"江河小说"?

70年代是60年代实验小说向80年代延伸、发展的过渡期。小说的实验和革新在继续,但是那兴旺的势头已经过去。70年代末,英国文人开始对战后英国小说作阶段性评论。1978年,《新评论》邀请56位作家和批评家对当代英国小说进行评估。结果,大多数人认为当代英国小说令人沮丧。他们的批评归纳起来有以下几点:读小说的人越来越少。既未涌现像乔伊斯、伍尔夫这一级别的世界级名家,也无惊世之作问世。有人说,英国当代小说未能反映一个急剧变化、国际化的世界。少数作家和批评家持相反意见,认为这一时期有堪与20年代英国文坛媲美的作家和作品。1980年,《格兰塔》杂志开了一个类似的研讨会。不少与会者认为英国当代小说尚未完全走出狭隘的天地,与美国和拉丁美洲的后现代实验小说相比还是逊色。但是,他们同时指出,战后的英国小说已经从50年代的"宁静"、"单调"步人60年代后的"活跃"和"多样化",作家群体也同样"多样化",许多前殖民地人在英国定居后写

出一部部佳作，终于在英国文坛形成一个少数民族作家群体。而一批优秀的女作家相继登上文坛，也让世人瞩目。美国批评家詹姆斯·金丁认为，不能说英国小说比美国小说差。

70年代的英国文坛有一批二十多岁的青年作家崭露头角，并在80年代在文坛确立他们的地位。

十六 80、90 年代的英国小说

一

国家领导人的更迭往往带来国家内外政策的变动，以及随之而来的社会变迁。

1901 年，维多利亚女王的去世标志着英国一个时代的终结。1945 年，保守党在大选中失败，工党上台。艾德礼进驻唐宁街 10 号，成为那里的新主人。工党的"国有化"和"福利国家"虽然说不上是一场革命，却也在诸多方面极大地改变了英国。

1979 年，玛格丽特·撒切尔执政，从而开始了英国的另一个新时期。60 年代那激烈的社会动荡和狂风暴雨般的新潮涌动在 70 年代平静下来。撒切尔夫人用"河水不再流动，圆球不再滚动"形容 70 年代萎靡不振的英国。这位"铁娘子"决心用"撒切尔主义"来完成她梦想的"撒切尔革命"。她的专断统治结束了英国人珍惜的开明。曾经在 60 年代走红的社会主义思想和左派思潮跌入低谷。后凯恩斯主义的"货币主义"不仅主宰了英国的经济和政治，也不可避免地影响了英国的文化和思想。

如果说左派思想和新潮文化是60年代的时尚，那么，到了80年代，对金钱和物质的追求就成了一种新潮流。第三产业的兴旺发达是人民生活方式改变的结果，也同时标志生活方式和社会产业结构的巨大变化。

仍然沉浸在昔日"高雅文化"中的文化人终于惶恐不安地发现：文化的商品化真的是到来了。一切似乎都被自由市场的价值观改变了，一切似乎都被商品化了——人、爱情、婚姻、友谊、文学、艺术、知识……文艺复兴时期，人取代神，成为首要考虑。到了后现代的80年代，金钱取代人，成为万物之首。这种变更的发生使西方失去了它的许多人文传统和它的完整性，陷入了混乱和堕落。一方面是科技的迅猛发展，物质的极大丰富，生活的富裕，另一方面是吸毒、犯罪、生态破坏。80年代在英国文坛颇有声誉的作家马丁·艾米斯在《伦敦场地》中把伦敦描绘成一个失败的"阿卡狄亚"(Arcadia)，那是一个处处皆是谋杀和犯罪的世界。

我们从"雅皮士"的出现看到了世道的变化。60年代的"嬉皮士"在80年代的"雅皮士"眼中只不过是一群胡闹的青年人。富裕生活产生的"雅皮士"阶层享受着另一种新的生活方式。他们有与"嬉皮士"迥然不同的价值观。

国际的政治气候也变了。东欧原社会主义国家的经济每况愈下。与其形成鲜明对照的是欧美西方国家活跃的经济。1984年，戈尔巴乔夫在苏联上台。他的改革引发了日后整个欧洲"社会主义阵营"和苏联作为第一个社会主义国家的终结。1989年11月柏林墙被拆除。不久以后，社会主义的东德融入了资本主义的西德。

跨入80年代的英国，面临一个剧烈变动着的新时代的挑战。国内的变动是深刻的。

首先是思想观念的变化。

英国自17世纪以来的近三百年间没有发生过暴力革命。即使是在战后的50年代,政界、文化界还崇尚"光彩"的伊丽莎白时代和维多利亚时代。60年代,吵吵闹闹的青年人造就了一个反传统主义的新气候。科学技术的迅猛发展、全球政治和经济集团的多极化、各种新思潮的涌现必然引发英国传统思想观念的裂变。

上帝被疏远了。多少年来凝结起来的浓重的宗教意识淡化了。到了80年代,去教堂作礼拜、受洗礼、结婚、忏悔的人降到了历史的最低点。70年代以来,青年学生颇为沉寂,似乎是在书斋里思索、探讨着英国、世界的现实和未来。女权运动在崛起。少数民族和有色人种发出了不甘屈居二等公民的吼声。1981年夏,英国许多城市发生了少数民族和有色人种的游行示威,他们同警察的对抗使人想起60年代发生在美国的种族骚动。民族主义在威尔士和苏格兰又重新抬头。让英国政府最头痛的当然是北爱尔兰问题。北爱尔兰共和军神出鬼没,四处引爆定时炸弹,搞得政界人士惶恐不安。1984至1985年,全国煤矿工人大罢工令人记忆犹新。80年代的这次大罢工再次显示了工人阶级的强大力量。他们提出了新的口号,要求参与国家经济和社会各领域的管理。显然,罢工的政治色彩较30年前浓重多了。

战后的"福利国家"和"富裕社会"曾经给历经战乱和配给制之苦的英国人民带来短暂的满足和幻想。人民的生活确实有了改善,但是贫富的悬殊依然存在。请看这样一些数字:从70年代中期到80年代初,全国半数人口所占有的个人收入只占全部年国民总收入的1/4。1949年以来的三十多年间,这种不平等状况几乎没有任何实质性变化。而全国20%

的中上层人口却占有全国总财产的85%以上。较之1923年的94%，富有者的财产总数只减少了9%。累进税制的实施并不是在富者和贫者之间调整再分配的比例，而是在大富和小富之间作了某些平衡。

英国是个资源贫乏、技术先进的国家。近年来第三产业的恶性膨胀又大量消耗着原本短缺的资源、资金和劳力，使制造业遭到沉重的打击。于是，非生产性的第三产业同生产性的制造工业发生了资金和劳力的争夺战。牛津大学经济学家罗伯特·培根和沃尔特·埃尔蒂斯力主紧缩非生产投资。以基斯·约瑟夫为首的货币学派主张削减国家投资和开支以遏制通货膨胀。以撒切尔夫人为首的执政保守党竭力用压低各种福利措施和社会公益性服务来紧缩财政开支。左派则要求在更大的范围内实行经济的社会化，以控制多国公司。在纷繁的矛盾面前这种喋喋不休的争议说明了当前英国经济的困境。

新左派也活跃了。长期的偏见曾经至少在一部分人中造成了这样一种印象——共产党人、马克思主义者是些冷酷无情、热衷于阶级斗争和暴力革命的洪水猛兽。新左派则较多地宣扬重新发现的马克思早期有关人道主义的著作，尤其是所谓《1884年手稿》。他们对资本主义制度、英国的保守政治和“富裕社会”发动了新的攻势，并以马克思主义关于资本主义社会人的异化问题唤起了人们对他们的注意。

二

保守的英国文化在60年代首先遭到叛逆的青年的冲击。伊安·弗莱明所著的詹姆斯·邦德侦探惊险小说和影片、“甲壳虫乐队”、摇滚音乐、流行音乐、爵士乐和傲视传统的嬉皮士，

一时间风靡英国,继而使整个西方世界为之倾倒。长期禁锢着英国人的思想的维多利亚道德观在各种新思想、新潮流的冲击下分崩离析,从而改变了人们的婚姻、道德、文化观念。“容许思想”渗透到了思想文化领域。

教育和群众性媒介的发展冲淡了传统观念中“高雅艺术”和“通俗艺术”、“上层文化”和“群众文化”的界限。昔日主要为中产阶级服务的音乐会、歌剧、戏剧、诗朗诵通过电视机进入了寻常百姓家。80年代初,每个英国人平均每周看电视约25小时。如果从10岁算到70岁,一个英国人在60年间花在看电视上的时间超过了他一生的工作时间。难怪西方许多评论家认为,电视正在开创一个全民的“共同文化”。

以上种种从宏观上动摇了根深蒂固的英国传统,改变着人们的思想观念和文化心理。

就文学本身而论,60年代以来,英国的传统主义也处于腹背受敌、里外夹攻的境地。使官方文化界人士十分头痛的是出现了“社团艺术”。这种文化运动主张推行一种有别于公众已经确认的戏剧、电影、绘画、音乐和舞蹈。他们把高雅艺术和通俗艺术混杂在一起,旨在使以往政治上和文化上受到排斥的下层社会集团能够欣赏艺术,参与艺术活动。他们鄙视官方的“艺术委员会”的艺术主张和活动。一个致力于“社团艺术”的画家在1979年说道:

> 我们必须明白这一点:那些赋予欧洲荣誉的所谓文化传统,即巴赫、贝多芬、莎士比亚、但丁、康斯特布尔和蒂希安们,他们现在已经不再可能给广大的欧洲人民带来什么……那是资产阶级文化,因此只会对资产阶级有直接意义。20世纪最大的艺术

骗局就是硬要所有的人相信这就是他们的文化。英国艺术委员会就是在这个前提下建立起来的。

(波里斯·福特编《新塘鹅英国文学指南》第八卷《当代》,伦敦,1983年,第31页)

英国艺术委员会对此曾经不予理睬,并坚持自己的立场和观点。他们还认为,"社团艺术"作为一种文化现象,其寿命将是短暂的。可是,到了70年代末,他们不得不承认,"社团艺术"和"确认艺术"是相辅相成的,两者都肩负着提高全民文化水平的任务。

《格兰塔》,一种以剑桥大学为基地的新文学刊物70年代在英国问世,主编是剑桥大学毕业的美国人。该刊物宣称它的宗旨是顺应时代的潮流,传达时代的呼声,反映文学的气候。它曾经强调文学的虚构性和实验性,宣扬后现代主义。如今又力主文学的政治性,号召文人在当今动乱的时代介入政治。英国和阿根廷为马岛之争开战时,它用整整一期的篇幅谴责英国"反动的、老侵略主义的侵略行径"。它刊登了著名作家米兰·孔德拉、纳丁·戈迪默的文章。左派文学评论家特里·伊格尔顿和雷蒙德·威廉斯则相继在《评论季刊》撰文谈论文学与政治的关系。以马克思主义文学评论家著称的特里·伊格尔顿在1978年《评论季刊》第三期上发表了《当前的文学与政治》,引起了文学界的瞩目。这些马克思主义文学评论家的声誉日高,备受欢迎,他们使我们想起了当年文学评论界的风云人物卢卡契和戈德曼。这表明,马克思主义和政治在被冷落了好多年后,如今又在英国文学中活跃了起来。

《评论季刊》是曼彻斯特大学英语系编辑的、享有声誉的文学刊物。由于以上两个刊物的撰稿者大多是英国著名的诗人、

作家、评论家，又由于它们都由大学主办，它们刊载的文章反映了当前英国文学界、知识界、文化界的思想动向，值得注意。

当撒切尔夫人竭力把英国社会拉向右转的时候（她削弱工会的力量，公开声称要摧毁英国政治生活中的社会主义……），她听到了多年沉寂后的左派的反调和对抗。

对英国传统意识的冲击还来自国外，首先是法国和美国。法国的罗兰·巴特、雅克·德里达、克劳德·利维一斯特劳斯等关于语言、文学的新学派，诸如"后结构主义"、"解构"风靡欧美，成为时尚时，英国的文学界起初对此冷漠。但是，到了70年代和80年代，那些法国人，以及美国作家威廉·巴罗斯、唐纳德·巴瑟尔姆、威廉·加斯和早已成名的约翰·巴思、弗拉吉米尔·纳波科夫等的理论和作品开始对英国作品产生了影响。D·M·托马斯的小说《白色旅馆》(1981)、爱德华·邦德的剧本《夏天》(1982)、塔特·休斯的诗集《河流》(1983)等作品在风格、手法上都明显地受到欧美新潮派的影响。

我们看到了英国文学传统的现实主义和实验主义的融合，与美国相似，出现了"实验现实主义"。

看小说的时间被电视抢去了。

60年代以后随着电视的普及和人均看电视时间的猛增，小说的销售量锐减。不少评论家断言，小说的黄金时代已经逝去。60年代畅销的詹姆斯·邦德惊险小说使小说家和文学评论家担忧：正经的英国小说往何处去？

60年代，多丽丝·莱辛的《金色笔记本》和约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》在手法上作出了新的尝试，引人注目。但是他们并未能在文学创作上造成一种新的气候。不少有才华的作家，尤其是中青年作家，转向了戏剧创作。的确，战后引起世界瞩目的并不是英国小说，而是戏剧。在欧美的文学界

人士眼里，英国战后小说题材狭小，手法保守，像是掉进了一潭死水。追求新奇的读者把眼光投向了法国和美国。

但是到了70年代，局面开始改观。

首先是科幻小说的兴起。科学技术的发展、信息时代的到来为科幻小说的崛起开辟了道路。人们对科技的发展怀着矛盾的心理——它给人类带来进步和利益是值得欢迎的，但是科学技术用于暴力、战争和恐怖活动又会给人类带来毁灭性的灾难。新忧患产生了——以科学技术为代表的理性力量日益强大，从而排斥了以生物和自然为代表的本能力量，造成了人性和世界的双重分裂。冷冰冰的物理世界正在取代热乎乎的感情世界。现实让人诅咒，于是人们寄情于神奇的新世界和未来。

新的科幻小说并非超脱尘世的虚无世界。不少作家用科幻小说来探讨、抨击当今的社会和政治。例如厄休拉·莱·奎因所写的《黑暗的左手》(1974)和《失去者》(1974)。著名女作家多丽丝·莱辛在其早期的作品中致力于描述人的自我分裂和妇女问题。她的一句名言是："所谓妇女的自由生活就是像男人那样生活。"自1979年起，她笔锋一转，开始写起了"太空小说"。她的新作有别于一般的科幻小说，颇似罗素和威廉·莫里斯的作品，描写人类的希望和灾难。继《关于：沦为殖民地的行星五号，什卡斯塔》(1979)后，她又陆续推出了《第三、四、五区域间的联姻》(1980)、《天狼星实验》(1981)、《行星八号代表之构成》(1982)。这些小说虽说是有关其他星球的故事，却并非绝缘于现代主义小说的常见主题。《天狼星实验》的主题是殖民主义。她杜撰的"康诺帕斯"、"天狼星"、"什卡斯塔"等星球世界并非极乐世界，同样是善与恶的战场。她只是把人间的痛苦现实移植到了整个的宇宙。《第

三、四、五区域间的联姻》是一部有着浓重的乌托邦式遐想的政治小说。她的这些新作的特点是把现实、寓言、科幻糅为一体，寓现实于科幻和神秘之中。

引起读者兴趣的还有J·R·R·托尔金的《戒指王》。经过作者12年努力写成的、篇幅宏伟的这三卷连续小说是一部以中古传说为基础的传奇。在50年代出版后曾得到评论家的赞许，可成为一本热门书却是近十几年的事。

这些都说明了一个问题，即作家、读者正在把目光投向超越本国现实的古代、外国和其他星球，从而把小说的空间和时间拉长到无限。作者或把视线从本国射向外国和太空，或立足国外、地球外，从外国、其他星球审视本国。不管讲的是远古或未来，眼睛似乎都在关注世纪之末，在遥看新世纪的未来。这也许反映了世界性的世纪末的焦灼状态吧。但是，他们不是上个世纪欧洲文学中的世纪末“颓废派”。人类的不安宁和科学技术的同步驱进使人们陷入了惶惑的深渊。在这世纪之交，人们惶惑不安于现状，同时寄希望于未来。这也许正是当今科幻小说兴起的一个重要原因。

哥特式的小说又流行起来。

当代的哥特式小说类似18世纪后期的恐怖小说，但又不同。不同在何处？当代的哥特式小说有一种黑色的幽默——把人的残忍和一本正经糅合在一起，造成嘲弄，揭露人性的双重性。而作者本人也用一种超然、冷静、不动感情的白描手法叙述人生的悲剧。

缪里尔·斯帕克在70年代就采用冷静、徐缓、几乎是漫不经心的笔调写血淋淋的谋杀、自杀和死亡。她把谋杀和荒诞融为一体，以刺激人们对生活的感受。《司机的座位》(1970)叙述女主人公莉兹千方百计地去找凶手来杀死她。斯帕克从

50年代写出《死亡警告》(1959)起，就一直热衷于写死亡和恐怖，一直写到90年代。《有意闲逛》(1981)也有哥特式小说的特点。

写哥特式小说写得最多的当代英国作家是安杰拉·卡特。继1966年写出第一部哥特式侦探小说后，又出版了哥特式科幻小说《英雄与歹徒》(1969)、哥特式色情小说《新夏娃的激情》(1977)、《虐待狂女人》(1979)，以及《黑色维纳斯》(1980)、《与狼为伴》(1984)、《任性的姑娘和邪恶的女人》(1986)、《美国幽灵和旧世界奇迹》(1993)等哥特式小说。她还用现代意识和女性主义改写古老的哥特式童话故事《蓝胡子》、《睡美人》、《小红斗篷》。

帕特里克·麦克拉思的《怪诞》(1989)是另一部受欢迎的哥特式小说。

80年代的英国哥特式小说受拉美的魔幻现实主义和东欧虚幻现实主义小说的影响，在风格、手法和内容上多有创新，发展了传统的哥特式小说。伊恩·麦克尤恩的《水泥花园》(1978)、《陌生人的安慰》(1981)把梦魇、死亡同日常琐碎家务事糅在一起，造成讥讽和黑色幽默的艺术效果。

其他作家如马丁·艾米斯、玛格丽特·德莱布尔、威廉·特雷弗、麦尔科尔姆·布拉德伯里等的一些作品都不同程度地表现了这一主题。

这些较年轻的作家大都出生于第二次世界大战前，战争结束时还是少年。但是战争制造的死亡在他们的心灵中留下了永不消退的印记。过去二十多年，经济萧条，暴行频繁，世界很不安宁，因此，死亡和恐怖又成了热门的题材。把原本阴森恐怖的自杀、他杀、惨死写得滑稽可笑是这些作家的主旨。马丁·艾米斯说：

> 我的小说是玩笑文学。我追求的是笑。

他又说：

> 我把我看到的我身边的所有荒诞的、熟悉的、哀婉的都写下来……正经地读我的小说，自然阴森可怕……当今世界无处不见破烂和凄惨。
>
> （《艾米和康诺利：出畅销书的小伙子》，《世界》杂志，1975年8月号，第71—72页）

与科幻小说同时热起来的还有侦探小说。20年前严肃文学作家和文艺评论家对詹姆斯·邦德这类小说还嗤之以鼻，进入80年代后，文坛终于不得不承认这类小说也是文学的一部分。非利斯·多罗西·詹姆斯·怀特（简称詹姆斯）、约翰·里·卡尔、鲁思·兰代尔、迪克·弗朗西斯等侦探小说作家都是80年代在英美大受欢迎的作家。1986年，英国各图书馆联合评出100本最受喜爱的文学作品，迪克·弗朗西斯一人的侦探小说就占去六部。当代的侦探小说反映国与国之间，尤其是两个超级大国之间的间谍战、国际黑社会组织的内幕和重大政治事件，其题材范围已大大超过了当年柯南道尔和克里斯蒂的推理小说。侦探的侦破手段展示了科学技术的发展，搏斗的双方在海、陆、空的广阔空间展开惊心动魄的撕打和勾心斗角，还不时穿插许多强刺激的性爱场面，因此具有很大的吸引力和可读性。这类小说的销售量目前已经超过了爱情小说和科幻小说。

菲·多·詹姆斯·怀特在复兴侦探小说方面发挥了重要作

用。她在继承柯南道尔、克里斯蒂传统的基础上，把小说的推理拓展到对人物心理活动的描写和探究。她既善于对客观事物和心理活动的推理，又以描绘当今英国社会的形形色色见长，情节扑朔迷离，文笔洒脱流畅，颇具独到的风格。她1986年的新作《死亡的体验》是该年度头号精装本畅销书。连历来比较保守的作家金斯利·艾米斯也夸她是当代英国第一流女作家。美国、加拿大几所著名的大学还邀请她去讲授小说的创作技巧。1986年英国剑桥大学唐宁学院授予她副研究员职衔。

这是个有趣的转变：名牌大学的学者、教授对昔日被视为“无聊作品”的侦探小说及其作家也另眼相看了。

谈当今英国小说不能不提女作家。老一辈的有多丽丝·莱辛、艾丽丝·默多克、缪里尔·斯帕克、安杰拉·卡特等和几乎已被人遗忘如今又重获青睐的吉安·里斯、巴巴拉·皮姆、罗莎蒙德·莱曼等。新秀有玛格丽特·德莱布尔、贝丽尔·班布里奇、埃玛·坦南特等。在女权运动高涨的今日，这些妇女作家的作品反映当前妇女的地位和生活，从一个侧面描写英国社会和生活。她们在题材、风格和手法上有着不少共同的特点。19世纪英国出现了一批杰出的妇女小说家，看今朝新人辈出，群芳争奇斗艳，也足见英国小说界后继有人。

还有年逾花甲或古稀的老作家。他们仍是今日英国文坛的主将，虽已年迈，辛勤笔耕不减当年，这是难能可贵的。1983年获得诺贝尔文学奖的威廉·戈尔丁三十多年前以《蝇王》(1954)一书成名，创作精力不衰。继1979年出版《看得见的黑暗》后，1980年又推出了《航程祭典》。格雷厄姆·格林在八十多岁的高龄时，还不断有作品问世。1983年出版了《第十个人》，翌年又写出了《认识了将军》。许多英国人和外

国人都为他鸣不平，认为他早该得到诺贝尔文学奖。安东尼·伯吉斯到了七十多岁时，写的小说和评论表现出他依然文思泉涌，思想敏锐。80年代出的几本书，如《尘世的权力》(1980)、《世界末日新闻》(1982)都是上乘之作。《世界末日新闻》在手法上也颇有新意，说明他年岁虽高，却不囿于传统，勇于推陈出新。

此外，还有塞缪尔·贝克特、安东尼·鲍威尔、安格斯·威尔逊、劳伦斯·德雷尔等年过70的老作家。比他们年轻、在战后蜚声文坛的"愤怒的青年"（金斯利·艾米斯、约翰·韦恩、约翰·布莱恩、艾伦·西里托、戴维·斯托里等），以及约翰·福尔斯、缪里尔·斯帕克等如今也都是文坛老将了。

跨入80年代的英国小说寄希望于新的一代。当时不足50岁的作家，佼佼者有玛格丽特·德莱布尔、贝丽尔·班布里奇、加布里·约瑟波维茨。德莱布尔以坚持传统主义著称。

班布里奇和约瑟波维茨比她的思想开放，因此在风格和手法上不时脱离传统主义的轨迹，在创新上跃跃欲试。

到了更年轻的一代，形势又有了新的变化。他们对流行于欧美的后结构主义有兴趣，有意于写作手法上的革新。金斯利·艾米斯的儿子马丁·艾米斯是个代表人物，他的小说《其他人：一个神秘的故事》(1981)采用了断裂的时序、侦探小说的体裁、奇特清澈的想像、新闻报道式的文体，颇似阿兰·罗布—格里耶那些手法新颖的小说。他致力于现实主义和实验主义的结合。他说：

> 我可以构想这样一种小说——像阿兰·罗布—格里耶的小说那样复杂难懂，那样超脱、精湛而同时又使人联想起简·奥斯汀那种令人感到满意的流畅、

情节和幽默。我认为，在一定程度上，这就是我要写的小说。

（《新评论》论丛（10），第18页）

马丁·艾米斯是他那一代后起之秀中最有影响的小说家和文体家。他的第三部小说《成功》（1978）奠定了他在文坛的成功之路和他独特的风格。80年代他的第一部小说《其他人：一个神秘的故事》在内容和技巧上表现出作者对实验主义的浓厚兴趣。获得广泛好评的是他的《金钱：自杀的信号》（1984）。这部社会讽刺性小说反映、抨击了80年代西方人的拜金主义和撒切尔主义的金钱至上。

《时光之箭》（1991）讲述一个纳粹医生、战争罪犯逃到了美洲。作者在小说中采用倒叙法，把整个叙述时间颠倒过来，纳粹大屠杀中的遇难者从死亡中复活，奥斯维辛集中营也进行了改建。作者在揭露、抨击纳粹的法西斯暴行的同时，似乎在表述一种愿望：变死亡为新生，变罪过为清白。

艾米斯的小说展示了他所说的“后现代技巧性”。

其他年轻的作家如格雷厄姆·斯威夫特、罗斯·特里曼、威廉·特雷弗、伊恩·麦克尤恩、埃玛·坦南特等都倾心于题材和手法上的创新，使人们感到一种新的写作风格正在形成。

这批新作家在作品中把梦幻、荒诞、黑色幽默和现实融为一体，创造一个虚虚实实、可笑又可悲的天地。例如伊恩·麦克尤恩的小说《陌生人的安慰》中，梦幻转化为现实，现实又如同虚幻，使读者难以分清梦境和现实、真实与虚构。

戴维·洛奇对这种新趋势的评论说得好：

……小说在向形式实验和形式上的自我意识发

展中并没有抛弃现实主义，但是已不再是简单、质朴地应用现实主义了，它被用来衬托出其他风格的写作。

（《新评论》论丛(10)，第49页）

在谈到他自己的创作时，他说：

需要调和一种我早就发现的矛盾——在我写评论时，我对杰出的现代主义作家一直十分崇敬，而我个人的创作实践却是50年代的那种反现代主义的新现实主义。

（《倒塌中的大英博物馆》编后记，企鹅1983年版第170页）

当今科学技术的发展促成了自然科学和人文科学的相互渗透和影响，人文科学内各学科、各艺术门类也同样如此。后结构主义者如德里达主张从语言的结构出发去探寻小说的内容情节，从中寻找出小说创作带规律性的东西。法国心理分析学家雅克·拉康用精神分裂症来分析作品的语言，认为语言已经分崩离析。美国作曲家约翰·凯特的作品中频频出现的是一个音调后长时间的无声和杂乱无章的、单调的音响，完全推翻了传统的音乐形式。抽象派的拼贴画画家只是随意地往画布上涂贴颜料。于是，在文学创作上出现了美国作家威廉·巴鲁斯的"拼贴画式"作品。人类学家、心理分析家、音乐家、画家和语言学家从不同的方面向作家包围过来。电脑的广泛应用又促使语言学家和文学家把电脑的程序用于语言分析和文学创作。让电脑写诗、写小说、写剧本已经不是什么令

人大吃一惊的奇谈怪论，因为它已经写出了乐谱。

于是，在文学创作上出现了从传统眼光看来十分荒诞的作品。客观世界已经改变；"资产阶级的个人独特文体"已"不复存在"；传统概念的文体、风格和主题也已"过时"；像上帝那样在小说中创造万物、摆布人物的生死、悲欢、离合的作者已让位给读者。小说的主题何在？寓意何在？全凭读者自己去探索、领悟。这种文学新概念一时盛行于欧美，也影响着英国的小说，使它冲破传统主义的框架。

三

用女性主义视角写小说是80、90年代英国女作家的时尚。这一时期，一大批有才华的女作家活跃在文坛，说明20世纪的英国女作家继承了19世纪英国女作家的光荣传统。她们像她们的前辈简·奥斯汀、乔治·艾略特、夏洛特·布朗蒂那样，在不同的时代冲破传统的束缚。

早在1792年，英国女作家玛丽·沃斯通克拉夫特就发表了著名的《女权辩》，为妇女的平等权利呐喊。妇女意识的觉醒表现在18世纪以来的许多女作家的文学作品中。由于男权思想作怪，不少女作家的精品未能进入经典著作的行列。80、90年代的英国女作家表现出更强烈的女性自我意识，在作品中展示当代女性的工作、生活和精神世界。

鲁丝·伦德尔所写的侦探小说不同于著名女性侦探小说家克里斯蒂。她用女性主义的观点和视角写侦探小说，塑造了英国侦探小说史上的女英雄。《适应黑暗的眼睛》(1986)是这方面的代表作。《同陌生男人谈话》(1987)、《蒙面人》(1988)、《女傧相》(1989)、《所罗门的地毯》(1991)等作品都成功地塑造了女性人物。

琼·史密斯、马吉·吉、埃玛·坦南特等女作家在小说的内容上写女性,在小说的形式和技巧上进行实验主义创作。

很值得指出的是一批女性主义作家热衷于改写经典性著作,在改写上颠覆男权主义和歧视妇女的道德观,重新塑造女性人物。

安杰拉·卡特是其中的代表人物。她改写古老的传奇、哥特式故事和童话。米歇尔·罗伯茨在《野姑娘》中改写了《圣经》中的"抹大拉的马利亚"的故事。她又继而在1987年用女性主义思想改写了诺亚方舟的故事,书名是《诺亚太太的书》。玛丽娜·沃纳改写莎士比亚的《暴风雨》,在小说《靛蓝》(1992)中为原剧本中的反面人物、女巫西科拉克斯"平反"。埃玛·坦南特以《彭伯里庄园:傲慢与偏见续集》(1993)改写了奥斯汀的名著《傲慢与偏见》,又在《苔丝》(1993)中重新审视哈代和他写的《德伯家的苔丝》中的女性人物。

与改写同步的是19世纪名著的重新出版,以及许多作家用新的眼光回顾已经逝去的岁月。彼得·艾克罗伊德喜欢写历史回顾性的小说:《伦敦大火灾》(1982)、《奥斯卡·王尔德的最后遗言》(1983)、《查特顿》(1987,写英国18世纪诗人托马斯·查特顿)、《威廉·布莱克》(1995)、《弥尔顿在美国》(1996)。艾克罗伊德把虚构的自我意识和历史的再创造融为一体,把虚构与历史事实、古老的传说和故事同新编故事、高雅文化和通俗文化糅在一起。戴维·洛奇称其为"交叉小说"(crossover fiction)。安杰拉·卡特的小说《马戏团之夜》(1984)中的女主人公菲弗斯是马戏团里表演空中飞人的女演员,有一对生来就有的翅膀,她的翅膀可以随意转动时钟。菲弗斯的象征性是清晰的:女人具有非凡的能力,既能摆脱任何束缚,自由飞翔,享受空间的自由,也能操纵时间,成为时间

的主人。小说在过去、现在、未来间任意跳动。这部小说打破了时间的界限，也模糊了真实与虚构的界限。不断提出的问题是："菲弗斯究竟是真有其人，还是纯属虚构？"

80年代小说的特点之一是传统主义同实验主义的结合。这主要表现在形式和技巧上。在内容上，回顾性的小说走俏。早在1969年，约翰·福尔斯就以《法国中尉的女人》在这方面带了个头。这部小说以传统主义的维多利亚小说的形式、风格和文体戏拟维多利亚小说，同时又采用实验主义的技巧。作者在20世纪60年代讲述一个发生在100年前英国维多利亚时代的爱情故事。

英国作家比起美国作家来有一个强弱共生的优缺点：他们有"辉煌"的历史可以回顾，这历史也同时是他们的"包袱"。英国作家往往用一种复杂的心情追溯过去，在抨击、揭露大英帝国的同时，也为大英帝国的衰落深感遗憾。帝国的消失是不少小说的主题。巴里·卢斯沃斯的《帕斯卡里的岛》(1950)写奥斯曼帝国，《无情处女》(1985)讲述帝国时期的威尼斯，《糖和酒》(1988)重现靠贩卖奴隶兴旺起来的利物浦如何走向衰落。戴维·洛奇的《好作品》(1988)像约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》，戏拟维多利亚时期小说的风格和体裁。A·S·拜厄特在她的名作《占有》(1990)中，把英国维多利亚时期的艺术和情感同当代的女性主义、两性冲突和解构思维结合起来。作者虚实并举，把历史上的真人(诗人R·H·艾什和克丽斯贝尔·拉莫特)真事同一些虚构的情节糅在一起，演绎出一则新的、动人的爱情故事。

许多维多利亚时期的名著也重新出版，并一再重印，足见销路之好。

在文化大大商品化的80年代，作家写历史题材的小说自

然与文化市场的需求有关。这类历史小说备受读者喜爱，因为它融历史与现实、事实与虚构为一体，展现了真实、自我意识与历史重构、历史与现状的关系。如今，历史在作家的再创造和虚构化中失去了往日的真实性。

这类小说在形式、体裁、文体、技巧等方面都讲求新颖和多样化。讲历史故事也不是"旧瓶装陈酒"，而是用实验主义的形式和技巧重写古老的历史故事，给人耳目一新的感觉。

从纵向看，80年代和90年代的英国小说在回首看逝去的帝国。从横向看，这一时期的小说讲述伦敦以外的农村和异国他乡。格雷厄姆·斯威夫特的《洼地》(1983)很像托马斯·哈代的《还乡》和《德伯家的苔丝》，自然界的山川草木都成了小说中的角色；《洼地》中的沼泽洼地像哈代笔下的威塞克斯荒原，似乎也洋溢着灵性。在后现代的80年代，以乡村为背景的小说倾诉了人们对回归自然的向往。

这一时期的小说内容和形式以及作家群体都呈现国际化趋势。不仅是英国本土作家写域外题材，一大批加入英国国籍，或在英国定居的外国作家身在侨居的英国，却有"身在曹营心在汉"的情怀，热心于写与他们的祖国有关的题材。塞尔曼·拉什迪的《子夜出生的孩子》、《耻辱》，奈保尔的《信仰者之间》，石黑一雄的《苍白的丘陵》、《浮世中的艺术家》，蒂摩西·牟的《糖醋》、《一片孤岛》，还有钦努阿·阿契贝等非洲作家。也还有旅居国外的英国作家，如巴里·昂斯沃恩，他写的《神圣的饥饿》(1992)荣获1992年布克奖。

英国作家写本土，也写域外。身在英国的外国作家写祖国，也写英国。旅居外国的英国作家写旅居国，也写英国。这是世界变成"地球村"后一个国际化的趋势。在80、90年代走向热烈的移民文学和后殖民文学在与英国本土文学的冲突

和融合中，大大拓宽了英国小说的内容、形式和技巧。同时也扩展了英国读者的思想境界和审美视野，使英国文学向多元化发展。拉什迪的小说糅合了印度的神秘主义和拉美的魔幻现实主义。图图奥拉在《乡村巫医》中借用尼日利亚民间神话传说。蒂摩西·牟和石黑一雄把华人文化和日本文化带到英国……

广采博纳、标新立异是80、90年代英国作家的追求。80年代伊始，D·M·托马斯就以他那独特的《白色旅馆》打响了英国小说表现形式革新的第一炮。批评家称它为"超现实主义作品"、"魔幻现实主义作品"、"多视角心理描写小说"……托马斯的《白色旅馆》和拉什迪的《子夜出生的孩子》是80年代开始在英国文坛出现的两大奇书，两大杰作，为80、90年代英国小说走向丰富多彩开了个好头。有意思的是一个英国人和一个外国人开了这个头。（关于这两部作品的评论见本书另章）

《白色旅馆》在拓宽英国小说的内容、形式、技巧方面起了积极的作用，它使英国小说向国际化、诗化和心理化的方向发展。

90年代网络的迅猛发展进一步促进了全球科技、文化、经济、信息的交流。网络在世界各国间构筑了冲破国界的"高速公路"。小说家借助网络从世界各地的文学作品、电影、电视、音乐和传媒中吸取滋养。已经没有多少西方文人在90年代末抒发"世纪末"的哀叹，或者争议"后现代"是否已经终结。在这一切都在迅猛发展，一切都在急剧变化的时代，小说家在想像未来的世界和未来的小说。

21世纪的小说会是什么样子？

十七 笑文化的颠覆性和英国社会转型期的笑文化

威廉·埃里斯写了一篇名为《用幽默解决问题》的短文，道出了幽默的巨大威力。他说，幽默不仅能使人开怀大笑，还具有一种"特洛伊木马"式的功能：把人从困境中解放出来，化悲为喜，化险为夷。他举了一个例子：工人萨姆经常迟到。有一天，他又迟到。工头决定把他解雇，他正在车间演练解雇的说词时，萨姆到了。萨姆只用了一句幽默的笑话就打消了工头决定辞退他的念头。文中写道："他保全他的工作的惟一法宝是笑。"

其实，"特洛伊木马"的原本功能是它的颠覆性和破坏性。木马计最终使久攻不下的特洛伊城陷人希腊人手中。

幽默和笑作为狂欢节精神的一部分也同样有"特洛伊木马"的颠覆性和破坏性。幽默一词译自古希腊语的 humour。早在公元前 5 世纪，被称为医学之父的希腊人希波克拉底（Hippocrates）在叙述人体内存在黄胆汁、黑胆汁、多血质和粘液质这四种汁液时，所用的词就是 humour。同时是科学家、哲学家的亚里士多德说，人笑时呼出的是热气，因为人的体温颇高，体温温暖了体内之气。哭泣时呼出的则是凉气，因为忧

伤降低了胸内的体温，于是，气由热变凉。

可见笑是热烈的，主动的，积极的，进取的。它的颠覆性和破坏性在于破旧立新。

印度有笑的赛事：成千上万人在广场上纵声大笑，比赛谁笑得最长最妙。这是一种广场狂欢节文化，与巴西的狂欢节有异曲同工之妙。

笑是一种既可靠又不破费的健身方法。窃以为，在假药、劣药猖獗的当今，笑实在是平民百姓健身治病的良方妙药。

在对古希腊和古罗马的戏剧作一番粗略的比较后，人们发觉罗马帝国时期产生的喜剧远比悲剧多，而其悲剧的艺术成就也远不如希腊悲剧。原因之一是罗马帝国时期老百姓每年有多达175个节日，而罗马人在休假娱乐时更喜欢看喜剧。也就是说，他们更愿用笑来陶醉自己，而不是用哭来宣泄积压在心中的恐慌和怜悯之情。罗马人不如希腊人浪漫。他们讲求实际，似乎不需要过于深沉的艺术熏陶，他们更多地追求直觉的愉悦，他们更喜欢笑文化。

笑是一种狂欢节的声音。所谓狂欢节，其广义是指狂欢节、狂欢节式的庆典活动、狂欢式的各种文娱活动、狂欢情绪和狂欢意识等。狂欢节体现了一种自由、平等、民主、求解放的精神，它像尼采在《悲剧的诞生》中所说的狄奥尼索斯精神（酒神精神）。它代表非理性主义的激情，反抗任何约束。狄奥尼索斯狂欢就如同身体的陶醉，人彻底地忘乎所以，在广场或街道载歌载舞，如醉似狂。狄奥尼索斯狂欢式的仪式表现人的幻想。在这种狂欢的仪式中，奴隶成了自由人，国王变成了乞丐，公主变成了平民的妻子，一切清规戒律和霸权统统被打倒。在这种狂欢中，阶级、等级、贫富、种族、宗教信仰在人与人之间造成的壁垒被推倒，人与人和谐相处，达到了普遍的

融洽。人感到自己也成了神。

狂欢节式的笑还显示了在超我与本能欲望的冲突中，本能欲望挣脱代表法律、道德规范、社会习俗等的超我的束缚。所以，狂欢节式的笑是与自由紧密相关的。

笑文化隐喻着十分含蓄、强劲、深刻的政治和文化批判力量。

从原始人到开化人到进入阶级社会的人，都享受一种"狂欢许可证"(carnival license)的权利。他们运用一代一代沿袭下来的各种民间节日、庆典、礼仪和娱乐活动在娱乐自己的同时用合法的手段对抗统治阶级和官方文化。

源于民间的狂欢节对从古希腊到文艺复兴的文化和文学均产生过重大影响。

巴赫金对狂欢节有很高评价。他在《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》一书中指出："文艺复兴是意识、世界观和文学的直接狂欢化。"他对陀思妥耶夫斯基的小说的狂欢化有深刻的阐析。陀思妥耶夫斯基对城市的认知和描写典型地体现了一种"狂欢式世界感知"——假面、梦幻、吵闹、赌博、加冕与脱冕、神圣与粗俗、崇高与卑下的可笑混合。

文艺复兴时期，拉伯雷创作中的民间笑文化始终笼罩着一种狂欢的氛围，独具一种狂欢的美学品质。他用狂欢式的声音反对中世纪的官方文化，消解官方文化的权威性和严肃性。在广场和大街上，平民百姓用俗言俚语戏谑嘲弄官方的人物、机构和政策，讽刺性地模拟高雅文化和语言，演出揶揄权威和典律的喜剧和闹剧，造就一个与官方统治下的阴郁的社会形成鲜明对照的狂欢世界。

狂欢节的价值和特点是它颠覆等级制度对平民的约束和

压迫，主张平等对话精神，坚持开放性，强调世间事物的未完成性、易变性、双重性，崇尚事物的交替与变更的精神，死亡和新生的精神。

在社会转型期，狂欢节式的笑文化有突出的表现。

在文艺复兴时期的法国，拉伯雷的作品是很好的典型。

英国16世纪的伊丽莎白时代正值英国的文艺复兴和欧洲的宗教改革。这是英国社会与文化的转型期，这一时期的英国文化和文学也显示了狂欢节精神。

戏剧是当时平民百姓喜闻乐见的艺术和娱乐形式。无论是那时的悲剧或喜剧，都表现出浓重的狂欢式笑文化。在莎士比亚的悲剧、喜剧和历史剧中，我们可以看到笑对权贵的蔑视，笑对权威的消解和颠覆。《哈姆雷特》中的丹麦国王克劳迪厄斯、《麦克白》中的麦克白、《李尔王》中的李尔王、《理查三世）中的理查三世无不在舞台上暴露他们灵魂丑恶、虚弱的一面，受到嘲笑和戏弄。他们至高无上的威严和权威被剧中人和观众的笑声亵渎，被剥去了神圣的外衣。

在戏剧和广场狂欢节上，我们可以看到一群"乞丐"咒骂、追打、羞辱一个已被丑化的"国王"。国王被打翻在地，他被"免"的王冠被"乞丐"们当足球踢来滚去，引起酣畅的笑声。在现实生活中未能被打倒的国王终于在戏剧和其他狂欢节式的活动中"被打倒了"。在巴比伦古老的狂欢节，"国王"之死是整个狂欢节的高潮。广场上的群众齐声大叫"国王死了，该死的国王死了"，在如痴似狂的歌舞中庆祝"国王"之死。

很明显，以消遣娱乐为本位的大众笑文化不管其主观意图如何，在客观上有消解、颠覆政治、官方文化和正统意识形态的功能。它是一种"解神圣化"的大众笑文化。

统治阶级对狂欢节式的笑文化是惶恐不安的。英国16世纪伊丽莎白女王曾说:“我告诉你们,我们的王子已经被搬上舞台,让全世界所有的人都看到了我们的真面目。”伊丽莎白女王的继任者詹姆士一世曾经抱怨说:“戏剧把国王的一举一动都呈现在舞台上,让所有的人瞪着大眼看个够。”

为了防止文化作品的颠覆性和危险性危及统治阶级,早在1529年,英王亨利七世就明文禁止出版异端邪说和有煽动性的印刷品。1538年更明确规定任何印刷品必须经过枢密院或皇室任命者的批准方可出版。1662年,英国首部《出版许可证法》出台。

英国历代统治者对出版物的审查、挑剔一直让英国文人大为恼火。

在16世纪这一社会转型期,英国官方对戏剧的审查办法是删除或禁止不利于统治阶级和政权机构的任何内容,并在删除的同时强行加入宣扬官方确认的思想文化内容。

但是,不形于文字的各种民间狂欢节式的活动却能巧妙地使用“狂欢许可证”来对抗《出版许可证法》。

第二次世界大战后,英国进入“福利国家”时期。这是英国历史上一个重要的社会转型期。政治上,为英国赢得二战胜利的保守党和邱吉尔被选民赶下了台。以左派面目出现的工党执政。工党上台不久即宣布要把“最美好的东西送给最广大的民众”(The Best for the Most)。经济上,工党大力推行国有化。经过短短几年的努力,英国人民的生活有了明显的改善。在思想上,两次大战的浩劫使人们疏远了上帝、政治和宗教信仰。“冷战”的降临和核战争的可能性在人们欢呼胜利的笑声尚未散尽时已经在他们的头上投下了较前更为浓重的阴影。

在文化和文学里,20年代出尽风头的现代主义像过时的时装被抛弃,代之而起的是现实主义的回归。曾几何时,“布卢姆斯伯里文人小组”内的文人还过着优裕、悠闲的生活,在文学上进行实验主义的创作。他们坐在宽敞的客厅里,或议论时政,或谈文说艺,或寄情旧事,或啸风傲月,或作失意之咏叹。总之,话语的中心是上层文人的雅人雅事。他们是精英文化的代表人物。但是,“无可奈何花落去”,他们毕竟已经走到了尽头。

战后异军突起的“愤怒的青年”作家是一群大多出身工人阶级或中下层的青年作家。他们以远非优雅的日常生活话语、写实主义的手法描写中下层人民的生活。

在英国这一社会转型期,文化领域中的一个突出现象是平民文化与精英文化的对抗,而此时的平民文化充溢着狂欢节精神的笑文化。工党政府在掌权后显然没有忽略文化工作。为了避免经济增长与“文化失范”构成不协调的文化情境,为了使经济发展与文化繁荣同步,并以精英文化把英国工人阶级和中下层人民的审美情趣和审美标准提高到与中产阶级接轨的水平,英国政府成立了“音乐艺术促进委员会”。为此,英国广播公司的第三套节目每周多次播送18、19世纪经典性音乐。“音乐艺术促进委员会”举办绘画展览。许多经典性文学作品经改编后拍成电影和电视剧。可是,此时民间却出现了“社团艺术”与政府的“音乐艺术促进委员会”分庭抗礼。这一文化运动推动一种有别于精英文化的平民文化或俗文化。这乃是《汉书》所说:“上之所化为风,下之所化为俗。”“上之所化”指由上而下的教化,即政府竭力推广的精英文化。下之所化指下层人民用以自我教化和娱乐的民间文化,谓之俗。

我由此忆起五四运动后我国一批文人为平民文化呐喊。1928年3月创刊的《民俗》周刊在发刊词中慷慨陈词，宣布其宗旨在于发扬民众文化：

> 这些人的生活为什么我们看不见呢？唉，可怜，历来的政治、教育、文艺都给圣贤们包办了，哪里容得这一班小民露脸。固然圣贤们也会说“爱民如子”，“留意民间疾苦”的话来。但他们只要这班小民守着本分，低了头吃饭，也就完了。哪里容得他们由着自己的心情活动！
>
> 这班小民永远低了头守着卑贱的本分吗？不，皇帝打倒了，士大夫们随着跌翻了，小民的地位却提高了。到了现在，他们自己的面目和心情都可以透露出来！
>
> 我们秉着时代的使命，高喊几句口号：
>
> 我们要站在民众立场上来认识民众！
>
> ……
>
> 我们要把几千年埋没的民众艺术，民众信仰，民众习惯，一层一层发掘出来！
>
> 我们要打破以圣贤为中心的历史，建设全民众的历史！

让我们再听听战后英国致力于“社团艺术”的一位画家所说的那番话：

> 我们必须明白这一点：那些赋予欧洲荣誉的所谓文化传统，即巴赫、贝多芬、莎士比亚、但丁、康斯

特布尔和蒂希安们，他们现在已经不再可能给广大的欧洲人民带来什么……那是资产阶级文化，因此只会对资产阶级有直接意义。20世纪最大的艺术骗局就是硬要所有的人相信这就是他们的文化。英国音乐艺术促进委员会就是在这个前提下建立起来的。

（波里斯·福特编《新塘鹅英国文学指南》第8卷《当代》，伦敦，1983年，第31页）

50年代的西方出现了"垮掉的一代"，接踵而至的是"嬉皮士"。这一大群青年人以反对传统观念、行为准则、服饰、发式来表现他们对社会的不满。他们鄙视政府和权威，反对政治官僚机构和传统的道德观念。英国的文坛涌现了"愤怒的青年"；乐坛则有"甲壳虫乐队"。前者写"反小说"，后者演唱"反音乐"。总之，都是反传统、反精英文化的"反文化"。四个年轻人组成的乐队在广场上又弹又唱，通过扬声器把上万听众煽动起来，随声附和，发出惊天动地的歌声、笑声、吼声，制造一种狂欢节广场文化。"甲壳虫乐队"继而风靡欧洲大陆和美国。

在文坛，艾米斯所写的《幸运的吉姆》可以说是战后英国小说中很典型的笑文化作品。男主人公吉姆用粗俗的恶作剧戏谑和讽刺嘲弄、抨击精英文化。他用俗而不雅的幽默和令人发笑的话语和"洋相"让读者忍俊不禁。故弄风雅的教授、画家、音乐家是吉姆的笑料，莫扎特和勃拉姆斯成了垃圾。这部小说自始至终笑声不断：主人公吉姆沮丧时笑，胜利时笑。读者也不停地笑。他们笑得欢快。因为一个出身低微的青年人打败了自傲的画家，从他的手中夺走了他的美人，在揶揄一

番教授们后，甩掉了文人雅事，到伦敦投奔一个资本家去了。这是一部刺向精英文化，充溢着狂欢节笑声的“反小说”。

一种称之为“厨房水池戏剧”(Kitchen-sink Drama)的戏剧在这社会转型期也应运而生。在舞台上，工人、中下层普通人取代了长期占据舞台的帝王将相和绅士淑女；工厂车间、厨房水池，而不是豪华的客厅，成了舞台的场景。寻常人家在厨房水池旁一边做饭一边议论社会现状。

贝克特的荒诞派戏剧诞生了。贝克特寓悲惨于幽默和荒诞，并把幽默和荒诞几乎推向了极限。《等待戈多》用两个流浪汉之间粗俗、单调、语无伦次、不断重复、自相矛盾的话语表现一个荒诞、离奇、混乱的世界以及人的孤寂、空虚、百无聊赖的生活困境。

贝克特借鉴莎士比亚的手法，在戏剧中用令人发笑的话语和动作让观众大笑不止，笑天下可笑之人和事，使人在笑中感悟到这个世界的荒诞。

荒诞是狂欢节精神在文学中的表现。

《李尔王》中的格洛斯特想自杀，不成。《等待戈多》中的弗拉吉米尔和埃斯特拉冈想吊死，未果。《李尔王》中的埃德加带着瞎了眼的格洛斯特。于是，格洛斯特叹息道：“这该死的世道，疯子领着瞎子走。”在《等待戈多》中，瞎了眼的波佐牵着哑巴勒基走。

莎士比亚和贝克特在英国两个不同的社会转型期都在他们的戏剧中表现狂欢节精神——荒诞。

贝克特在《瓦特》这部小说中使用了各种各样的笑：“辛酸的笑，笑天下不良事，”“空笑，笑天下虚假事。”

其实，荒诞也不荒诞。荒诞是一种催生剂。当事物发展到临近终极时就会出现荒诞，而荒诞却预报新生。荒诞发出

的笑声是笑迎死后的新生。

巴赫金认为，所谓狂欢化意识乃是用哲学思想观念去把握生活中最根本的现实——生、老、病、死。万物皆处于不断变化、更新的过程中。当事物发展到终极时，它会走向它的反面。这种事物的反面造就荒诞，荒诞产生狂欢意识。笑是狂欢意识的宣泄，它促进死亡和新生的更替。

我们中国人把婚事和丧事称之为"红白喜事"，并用各民族特有的礼仪来操办这些"喜事"，同样是表现了一种狂欢意识。那是人们为世界万物的更替和新生迸发出的狂欢节式的激情。用笑庆祝死亡，用笑呼唤新生。

重大的社会变革总是广大民众作为主力军完成的。在社会变革中，平民的日常生活杂语对正统话语有一种本能地反控制和嘲解作用，并进而从边缘走向中心。于是，处于边缘文化的通俗文化（或称民间文化）在同精英文化的对抗中向属于中心文化的精英文化渗透，从而促使雅俗两种文化在相互冲突、渗透、影响中交融，推动整个民族文化的发展。

在文化发展的历史上，雅俗文化的相互冲突、渗透和互换是一个民族文化发展的推动力。《诗经》的诗源于民间口头诗歌，原是俗文化。后来经正统文人阐释、加工并形于文字，才演变为雅文化。许多英国经典性文学作品，如奥斯汀、狄更斯、哈代等人的小说经改编、拍摄成电影或电视连续剧后，进入亿万寻常百姓家，则体现了雅文化的通俗化（或称俗化）过程。寻常百姓在看了这些电影或电视片后，意犹未尽，要读原著，则是俗文化把民众引向雅文化。这种雅俗互换又进而促进了文学艺术文本的文化意义的变迁。

属于民间俗文化的笑文化以消遣娱乐为本位。但是，它常常有意无意地颂扬亵渎神灵和离经叛道的行为，讴歌充满

生命力的创造精神。笑消解权力的权威，消解政治文化与正统意识形态。笑的这种“解神圣化”功能潜伏着巨大的颠覆性和破坏性。这使“笑里藏刀”有了新的注释。《皇帝的新衣》是一则如今已传遍全球的笑话：昏庸的皇帝赤身裸体招摇过市，自以为穿了一件漂亮的新衣，却成了成千上万平民百姓嘲笑的对象，成了天真无邪的孩子们戏谑的对象。

福柯说，话语是一种短缺的人类资源，说话是种权利。像报刊、广播电台、电视台等大众媒体都掌握在有钱人或有权人手中，他们是属于话语权利多的人。而寻常百姓能享受到的话语权力则是很少的，但是，他们从来就不是“沉默的羔羊”，他们从不放弃他们应有的话语权利。如果官方掌握的大众媒体不让他们讲话，他们就会使用“狂欢许可证”在街头巷尾，在超级市场和公共厕所，在各种狂欢节式的活动中编造各种像《皇帝的新衣》这样辛辣的笑话故事，上演各种喜剧和闹剧。

“大众媒体”译自英语 mass media。虽称其为“大众”，却并非大众的喉舌。它要的是大众的耳朵，不是大众的话语。它是用于宣传大众的。当大众不能使用“大众媒体”这“正道”来抒发自己的批评和意见时，他们就走“小道”，于是就有了“小道消息”、“小道议论”、“小道政治笑话”等等。这些小道的东西有一个共同的特点：让人听了说了开心，让人听了说了大笑。

明智的统治者知道这类民间话语的厉害。所以像康熙、雍正、乾隆这样的皇帝常常微服出行，置身于市井，听听百姓在骂什么，笑什么，以明民情，以匡正时弊，以维持其统治。早在我国周朝，朝廷就雇用廉价的鳏寡孤独，手摇木铎，搜集民声。

在文化日趋商业化的今日西方，无孔不入的笑文化在广告文化中也占据了一席之地。笔者在撒切尔夫人执政期间曾在伦敦报上读到一则宣传“集非”避孕套的广告。广告上登载一帧照片，英国人一看便知那对愁容满面的夫妇是当时英国首相撒切尔夫人的父母亲年轻时的照片。照片旁有说明词如下：“你们俩当时为何不用‘集非’避孕套呢？”言下之意再明白不过：恶果是生下了“铁娘子”这样的坏娘子。

这广告着实让英国人开怀大笑了好一阵子。笑文化的颠覆性亦可见一斑。

十八 伯吉斯的佳作《九十九本佳作》

要跟踪安东尼·伯吉斯的近作总是难：他出手的作品那么多，那样快。

要统计他的艺术作品也不易：他写了多少篇评论和散文？几百篇无疑，也许上千篇。有谁统计过？他写评论、小说（近30部）、评论专著（《今天的小说》、《简朴化了的语言》、《当代小说》、《九十九本佳作》）、电影脚本。他还是个作曲家，写歌曲、协奏曲、小夜曲和交响乐。

1983年，英国书籍协会列出了13本英语佳作，在世界文坛引起了一片争吵。开列这类书单往往挂一漏万，难免引爆争论。伯吉斯不甘落后，翌年推出了这部评论专著。99本佳作从1939年起，1984年止。为什么是99本，不凑个整数，来个100本？作者在序言中写道："如果还有大量优秀的知名作品未被列入，那是因为99相对说来是个小数字。读者可自行决定他的第100本，他甚至可以在我写的小说里选一本。"伯吉斯是坦率的。他期待着人们把他的一部佳作选入，构成一个100的整数。的确，他自己的佳作未能被列入确是憾事。

为什么从1939年到1984年？作者对此也有交代。他在序言里说："此刻回顾过去45年小说取得的成就也许正是时候。为什么不等到过了整整50年时再写？因为，从第二次世界大战开端写起，以-·场未成为事实的噩梦终结，这样更富有诗意些。"这个噩梦指的是奥威尔在《1984年》(1949)一书中所预料的，世界在1984年将被集权主义者所统治，从而毁灭民主和自由。不少西方读者和文人在50年代和60年代确实因此惶惶不安。可是进人70年代后，这种不必要的恐惧逐渐消失了。因为离1984年越近，就越可以断定这个噩梦在1984年不会成为现实。但是人们还是急切地盼望着这一年的到来，不是等待一个预言的结果，而是等待这一年来临之时大大地评论一番这本曾经轰动西方文坛的小说。

99本佳作是按作品出版的顺序排列的，避免了按艺术价值排列可能引起厚此薄彼的嫌疑和争议。这样，有的年代有五部作品，如1948年(《问题的核心》，格雷厄姆·格林；《猿与本质》，奥尔德斯·赫胥黎；《裸者和死者》，诺曼·梅勒；《没有公路》，尼维尔·舒特；《时代热》，伊丽莎白·鲍温)。有的年代，如1953年，就只有一本(《永别》，雷蒙德·钱德勒)。大部分作家只有一部代表作，格雷厄姆·格林等几个作家的作品有两部，奥尔德斯·赫胥黎显然是得到伯吉斯的偏爱，有三部作品被列人，像C·P·斯诺的《陌生人和弟兄们》(1940—1970)，安东尼·鲍威尔的《伴着时光之曲舞蹈》(1951—1975)，亨利·威廉姆逊的《古老阳光的历史》(1951—1969)等多部曲小说，都作为一个整部头的小说列人。

像这等卷幅浩繁的"江河小说"，不要说是普通读者，就是评论家也难以有耐心把它读完。《陌生人和弟兄们》共11部长篇小说，时间跨度30年，伯吉斯只用了一页纸1000字左

右，就把它勾画出个轮廓，介绍作者，言简意赅地说明故事的梗概，稍加评论并交代收入此著的理由。这本身就是一种非凡的功力，显露了他作为一名出色的评论家的才华。

他从来不是板着面孔写干巴巴的评论。他那只写交响乐的手能把文字和音乐和谐地联系在一起，因此写出的一篇篇书评就像是一首首小夜曲，是那样的流畅、爽朗。他的书评本身就是绝妙的散文，小说则像是颇有气势的交响乐。

他写书评还有一个优点值得一提。他总是充分肯定所选作家和作品的优点，力避以个人的好恶为评论的标准。对于出自不同国籍的作家、不同风格的作品，他总是努力寻觅它们显著的特点和优点，并且为有的作品未能受到公正的对待鸣不平。这就使他不同于有的评论家——他们往往想方设法在知名的著作中挑剔一些难以令人信服的毛病，借此表明自己观察的敏锐和笔力的犀利。

他列入的 99 本佳作中，既有传统派的作品，也有像乔伊斯的实验性的名著《为芬尼根守灵》(1939)；既有像斯诺那样的严肃小说，或他所称的"艺术小说"，也有伊恩·弗莱明的通俗小说(如《金手指》,1959)，也还有拉塞尔·霍班那本希奇古怪、令人费解的《里德利·沃克》(1980)。这固然同他对别人的作品持一种豁达开明的态度有关，但同他本人的文学创作也分不开。在伯吉斯的创作道路上，我们可以看到传统派和现代派的交织。他的根是传统主义的——传统的道德观、价值观、哲学思想和写作风格，结出的果实却与时代的气息和色彩协调。《马来亚三部曲》(1956)的手法是传统主义的。《FM》(1971)显示出作者创作手法的变化。《世界末日新闻》(1982)这部多题材、多层次的小说让人感到作者在用现代主义的手法进行创作。小说的第一部分仿佛是把我们带进了百

老汇的剧场去看了一部关于托洛斯基的音乐喜剧。第二部分又突然跳到了描述弗洛伊德的一生。第三部分是一部科幻小说，描写从一个遥远的银河系飞来的入侵者把地球打得一败涂地。

他年近古稀，却不保守。他把高雅文学和通俗文学融为一体，称自己的作品是介乎高雅文学和通俗文学之间的文学作品。99 本佳作中选了伊恩·弗莱明的《金手指》，并在评论中为詹姆斯·邦德间谍小说鸣不平。他说："轻视优秀的通俗是不明智的。文学编年史的作者们曾经把柯南道尔撇在一边，尽管谢洛克·福尔摩斯显然是最伟大的小说人物之一。我们应该谨防势利的思想。"

然而，从他选的作家和作品看，他似乎仍然偏心于表现现实生活和人类道德的小说。自 1939 至 1984 年这 45 年间，小说界的各种新潮流此起彼伏，波澜壮阔。倘若是一个倾心于现代主义的评论家要写出一部类似的佳作评介，收入的作家和作品肯定会是另一个面目。像斯诺、鲍威尔这些作家的作品显然已经过时了。但是撰写这些评论集的任何作者恐怕都不能把已在文坛建立起声誉且有较高知名度的作家轻易地略去。

综观全书，英国作家，或者更确切说，英格兰作家占据了显赫的地位。给他戴上一顶帽子，说伯吉斯有狭隘的民族主义倾向，未免过分。但这不能不说是一个可以原谅的小缺点。收入的外国作家中，除美国小说家较多外，加拿大作家只有两个，印度作家和澳大利亚作家各一个。澳大利亚的作家中只有曾荣获诺贝尔奖的帕特里克·怀特的《乘战车的人》(1961)有幸被列入 99 本佳作。此外，在具体的评论中，有的话也难免引起其他英语国家的作家和读者的反感。例如在评论帕特

里克·怀特的《乘战车的人》一书时，伯吉斯说："他的同胞——赫尔·波特、弗兰克·哈代、迪弗纳·库萨克及其他作家——沉溺于某种殖民地的乡下气，怀特通常能做到既写澳大利亚，又超越本土的巨大的狭隘性。"这样的评语，即便是怀特本人看了，也会不快。何况像澳大利亚作家托马斯·肯尼利所写的、曾获1982年布克奖的《钱德拉避难所》(1982)并无半点"乡下气"。用"殖民地的乡下气"这样的措辞显然是不妥的。

要说题材的狭隘性，英国小说家也不能说就没有这个问题，又何况有时要区别"乡下气"和"乡土味"或"民族性"也并非易事。

英语正在日益成为一种世界性的语言，用英语写作的作家也越来越多。自1939年以来的这四十多年中，在英语文坛涌现了众多的非英语国家的作家用英语创作。除了《九十九本佳作》收入的尼日利亚作家钦努阿·阿契贝、印度作家拉·克·纳拉扬、特立尼达作家V·S·奈保尔等人外，还有其他类同的作家近年来在英语文坛崭露头角并已赢得世界性声誉。今天，不少西方的评论家和小说家正在谈论"小说的死亡"。《九十九本佳作》却向世人展示了小说的兴旺景象。是的，小说的题材、风格、手法随着时代变化，日趋多样化。但是，作为文学艺术的一种类型，它并没有衰竭、走向没落。读完这部作品，难道你还会怀疑小说仍然是充溢着生机，前途也是无量的吗？

十九 格雷厄姆·格林及其作品

1991年初的一个晚上，我打开电视机看晚间新闻。美国广播公司著名新闻节目主持人彼得·詹宁斯发布讣告：英国著名作家格雷厄姆·格林逝世。

一个世界级的作家从此永远告别了文坛。

美国的电视网在晚间黄金时刻的世界要闻中播放这条不幸的消息颇具几分反讽意义。美国政府四十多年前就宣布禁止格林入境。格林也表示不屑于访美。他说，他宁可去苏联长住，也不去美国访问。他曾经公开批评美国侵略越南，且在好几部小说中批评美国政府，讽刺、嘲笑美国佬。《沉默的美国人》(1956)便是一例。可是，这个既信仰马克思主义又信奉天主教的共产党员也没有去苏联长住。在苏联发生的种种痛心事最后导致他脱离英共。他长住的国度是法国。他的晚年生活宁静，一个人住在法国一套二室一厅的房子里，避开社交和公众，潜心写作。

宁静的晚年生活中他仍有惊人之举。进入古稀之年，勇气和斗志未衰。对法国法庭的腐败和黑社会的猖獗，他深恶痛绝，写出了《我控诉》(1980)这本小册子。当时他的许多朋

友和作家都为他担心，惟恐他被黑社会暗杀。1987 年 2 月，很少参加受奖活动的格林，却出人意料地飞到尼加拉瓜，出席总统授他奖金和勋章的仪式。总统在致词中颂扬他“维护真理以及同黑暗邪恶势力进行不屈不挠的斗争的巨大勇气”。

格林有两个特点值得称道：一是他敢讲真话，也就是不掩饰自己的观点（虽然他的观点不一定都对）；二是他总是站在受苦受难的民众一边。他小说里的主人公多是“下贱者”——佣人、侍者、妓女、罪犯等。在他的小说创造的战场中，政府、警察、政党、财团、资本家、黑社会是权力的一方，与之相对抗的却是苦难的个人。他反对愚忠。

热爱他的作家和读者深感惋惜的是诺贝尔文学奖这顶桂冠始终与他无缘，虽然文学界的许多人士一直认为他应该得到这一殊荣。

格林经历了第一次世界大战、30 年代初资本主义世界的经济危机和第二次世界大战，他的足迹遍及欧、亚、非、美各大洲。他当新闻记者、做外交官、为英国政府搞情报工作、从事文学创作历时六十余载。他在大学学习时是交党费的英共党员，入党后不久退出。他原是基督教徒，继而皈依天主教。他在马克思主义、不可知论、无政府主义之间摇来摆去。他是个令人难以捉摸、心理复杂的人物。他性情孤独，有时却幽默诙谐，妙趣横生。他不屑于效忠自己的祖国和政府，说自己可以算是个“持不同政见者”。他愤世嫉俗，冷眼观察着这个光怪陆离的荒唐世界。

他从 1925 年开始写作，出版了近 30 部长篇小说、近 30 篇短篇、4 个剧本以及电影剧本、散文、诗、游记和传记。说他是个才华横溢的多产作家，是不过誉的。格林的长篇小说，一半以上是 45 岁前他盛年时期写成的，其中包括著名的《布莱

登岩石》(1938)和《问题的核心》(1948)。30年代是他创作的丰收时期;40年代出手的作品不多;50年代和60年代是他创作的兴旺时期;进入70年代后,他还是那样不知疲倦地挥笔著述,先写出了一部自传《某种人生》(1971)、四部长篇小说、一篇传记,还整理出版了1935至1940年的影评集。但是,由于年事已高,精力和效率毕竟不如从前了。他曾经对友人说,过去他每天写400字,现在只能写200字。尽管如此,他在70年代脱稿的作品依然闪烁着艺术的光彩。1978年出版的《人的因素》被誉为他的最佳作品之一。格林还写了不少短篇小说和电影剧本。不过,根据他的电影剧本拍出的电影轰动影坛的似乎很少。他自己也承认,他的电影剧本并不成功。

一

第二次世界大战后,英国小说的写作发生了很大的变化。由于越来越多的出身低微的青年得以受到高等教育而从事文学创作,作家队伍的结构有了不同于以往任何时期的深刻变化。一批年轻的新作家在文坛崭露头角。尽管许多作家在其作品中仍然继承和发展了19世纪的现实主义传统,但他们认为,传统的现实主义手法已不能描绘大战后极其复杂的社会关系和个人思想活动,必须寻求新的创作方法。于是,各种流派,诸如超现实主义派、形式革新派等应运而生。然而,文坛风云的变幻,各种风靡一时的流派的兴起,并不能取代传统的现实主义,并不能对格林产生任何引人注目的冲击和影响。在战后三十多年的英国文学创作领域内,现实主义与各种新流派并驾齐驱,竞相争艳。而格林和斯诺作为传统现实主义派的主将,在各种流派起伏生灭的洪流中始终是岿然不动的

砥柱。

半个多世纪来，他的作品被译成27种文字，畅销两千余万册，誉满全球。究竟是什么样的魅力，足以使他的作品在这样漫长的岁月中始终保持不衰的记录，在世界范围内赢得读者的喜爱？

诚然，格林的成功在写作上有他出色的技巧。他是一个讲故事的大师。他善于用流畅、洗练的文笔刻画人物，制造气氛，展示故事情节和人物的内心世界。像《布莱登岩石》、《斯坦布尔列车》(1932)、《问题的核心》、《事情的结局》(1951)这些长篇小说都表现了格林在写作上的高深造诣。文字功夫、情节结构、人物刻画毕竟是传统现实主义小说家必须精心研磨的创作技巧。然而格林写小说，却既不效仿大仲马以情节的离奇娱乐读者的感官，也不师法狄更斯以主人公的美满结局来满足读者的愿望，更不屑于像不少畅销书那样，凭借对性和暴力的描绘和渲染，制造强刺激以投读者之所好。格林可贵之处在于始终以严肃的态度（虽然在60年代后期作品中有明显的幽默）写社会问题，用文学来反映他所生活的时代，揭露和鞭挞社会存在的种种邪恶和弊端。

二

格林出生于一个富裕的知识分子家庭。父母的宠爱，中上层阶级优裕的物质生活，以及后来又踏入久负盛名的高等学府牛津大学攻读——这些都是使许多人妒羡的。但是黑暗的社会、早熟敏感的心灵、敏锐的观察力使他早在少年时期就感到生活的乏味和精神的压抑。他厌恶学校生活，深深感到人世间的种种邪恶和人与人之间关系的冷漠。格林的青少年时代是在帝国主义列强争夺殖民地的第一次世界大战和资本

主义世界空前的经济危机中度过的。战争和经济危机带来的灾难，现实生活中的邪恶和犯罪，人与人之间的尔虞我诈，使格林的心灵自幼蒙受了创伤。

青年时期，他为《泰晤士报》撰稿，出国采访。这使他有较多的机会接触生活和各阶层人物。显然，这对他尔后的创作无疑是有重大帮助和影响的。他在22岁时皈依天主教虽然并非完全出自宗教信仰的改变，而是企望以此求得同天主教徒的爱妻保持永恒的爱情，但是随着岁月的流逝，阅历的加深，他却逐渐变成了一个虔诚的天主教徒。

在坎坷不平的生活道路上遭遇的种种不幸，个人幸福同社会环境的冲突，命运的捉弄，同恶势力的搏斗，人的内心世界善与恶的冲突——这本是19世纪欧洲文学中常见的主题，而优秀的作家正是善于把自己塑造的主人公的个人悲剧和对整个社会的批判紧密地联系在一起，并通过主人公的活动和遭遇来展示整个社会的广阔画面。一个传统的小说家正是以扬善惩恶的思想来描绘他所生活的社会。

格林执着于宗教意义上的"恶"的观念，并常常从这一观念出发来看待和分析社会现象，把"恶"当做造成一切社会问题的根本。同美国著名作家霍桑一样，格林认为："人人心中皆有恶。"因此，他经常描述、剖析因生活失意而走上堕落、犯罪道路的人。这就是为什么格林小说中的主人公往往是一些被生活的鞭子驱赶到无路可走的境地的犯罪者、失意者和失败者。格林的笔锋直指资本主义社会的阴暗和种种弊端。但是，由于受世界观的局限，他未能洞察产生这种种罪恶的社会根源和阶级根源。

格林青年时代在各种政治信仰和宗教信仰间摇来摆去，这固然是因为他当时思想的不成熟，但更重要的是说明了格

林在社会矛盾和精神矛盾中彷徨、不知何去何从的精神困境。他最后把精神寄托于天主教，并用宗教观念来解释善与恶，企望用宗教来拯救人的灵魂，挽救日益堕落的社会。霍桑曾说："内在世界一旦净化，外在世界游荡着的许多罪恶就会自行消失。"在格林看来，这一净化必须用宗教的力量来完成。格林声称，他写小说的一个重要目的就是要挽救人的灵魂，或者说，净化人的内心世界。就像一个出家人，看到芸芸众生在欲海中浮沉，感到万念俱灰，只能遁入空门求得心灵的安息一样，他最后只能乞灵于上帝和宗教来拯救人的灵魂。格林写小说的宗旨就是企图复活在当代小说中几乎已经消失殆尽的宗教意识和人性。

我们在格林的创作思想中可以看到19世纪著名作家巴尔扎克和霍桑的创作思想的影响。巴尔扎克在他的名著《人间喜剧》的前言中写道：

> 我在两个永恒真理的照耀下进行写作，那就是宗教与君权。这是当代大势所趋的两种必要性，任何通情达理的作家都应该试图引导我们的国家趋向这两种必要性。

当然，尽管巴尔扎克宣称他在宗教与君权这两个永恒真理的照耀下进行写作，但是他却常常在违背这个立场的情况下淋漓尽致地暴露和鞭挞了资本主义社会。所以，恩格斯在对巴尔扎克的作品进行了剖析后说："现实主义甚至可以违背作者的见解而表露出来。"尽管格林企图用宗教观念来解释善与恶，来拯救日益堕落的社会和人的心灵，但是他的小说在客观上并不会使读者得出这样一个结论：宗教是净化人的

灵魂和社会的灵丹妙药。有人说他是"天主教作家"，也有人说他是"政治小说家"。也许我们可以这样说：他主观上是个"天主教作家"，而客观上他是个"政治小说家"。在客观效果上，他的作品不会导致读者皈依天主教，认为笃信宗教能够解决社会问题。因为，即便没有马列主义观点的许多资本主义社会的读者也会察觉到：社会上的邪恶与犯罪是社会制度本身的弊病所造成的。且让我们一读《出售的枪》(1936)。该书的主人公拉文是个豁嘴。格林在书中写道："他的兔唇就像一个阶级的标记。它显示他父母的贫困，无钱送他到外科医生那里去做整容手术。"小说中的拉文在生活中总是强烈地意识到自己的丑陋，以及别人对他的厌恶。他的家庭遭遇也是悲惨的。父亲被绞死在狱中，母亲切喉自杀。他在这样一个家庭和环境中长大，深感社会和命运对他是不公平的。社会的歧视、黑暗和环境的险恶终于把他推上了犯罪的道路。武器制造公司的老板用200英镑雇佣他去暗杀一个欧洲国家的元首，他欣然同意。因为"杀人对拉文说来是无所谓的，只不过是另一种新工作罢了"。这里，格林实际上触及了社会生活的本质——阶级的存在，贫富的差距，社会地位的悬殊，人与人之间的不平等，并由此而引起的各种社会问题。认识社会生活的本质是艺术天才的必要条件，也是成功的现实主义作家的必要条件。格林是具备这一条件的。正因为他按生活的本来面目描写生活，格林的宗教观念往往被他的现实主义艺术力量推到无足轻重的地位，也许只能起个衬托的作用吧。

三

评论一部作品是不是现实主义的，最主要的是看这部作

品是否运用了真实的细节塑造了生动的典型形象，从而深刻地反映了社会生活。一部作品成功与否的关键也在于是否能用真实的典型细节描写、塑造栩栩如生的人物形象。俄国著名作家契诃夫曾说："文学所以叫做艺术，就是因为它按生活的本来面目描写生活。它的任务是无条件的，直率的真实。"

翻开格林的小说，我们可以看到，他笔下的故事情节和人物都是资本主义社会中常见的，是具有鲜明的典型性的。《内向的人》中的主人公安德鲁斯，《出售的枪》中的拉文，《布莱登岩石》中的平奇，都是生活在社会底层的青年。他们失意、孤独、彷徨，没有生活目的，没有明确的价值观念。残酷的现实生活把他们驱赶上犯罪的道路。《出售的枪》对主人公拉文外形的描绘（他的兔唇，他的阴沉），对他内心世界的透视（自惭形秽、孤独、憎恨）……对他的遭遇以及他同武器制造商洽谈谋杀交易的描写，像一幅幅电影画面似的显示在读者的眼前，使人感到人物与情景的真实可信。

《布莱登岩石》中的主人公平奇年仅 17 岁，尚未成年。这个涉世不深的少年却成了一个犯罪小集团的头目，虽然其他成员都比他年长。他杀了人，为了灭口，他企图将惟一深知这一谋杀案内情的女侍者罗斯干掉。为了达到这一目的，他不惜采用巧妙而卑劣的手段：同这个纯真、幼稚、痴情的少女恋爱，赢得她的同情、信任和爱情，最后居然同她结婚。婚后，他密谋用最妥善的手段杀害她——他劝说她同意他俩双双自杀，而实际上是企图让罗斯先开枪自杀，以消灭这惟一的人证，从而使他自己得以逃脱法网。但是他失败了。罗斯劫后余生，平奇自杀身死。这就是故事的结局。平奇这个人物是 30 年代被英国的资本主义社会折磨成的一个自私、狭隘、孤独、固执、残暴、冷酷、狡猾的典型。在格林笔下，平奇这个年

仅17的少年“他那灰色的眼睛，像一个久经风霜的老年人，已经丧失了人的感情，显露出冷漠无情”。他杀人就像杀鸡，肆无忌惮；而他自己的罪恶以及担心罪行的败露，被捕服刑的恐惧却像幽灵般地缠住他。像莎士比亚笔下的麦克白，这种恐惧心理并未使他悬崖勒马，改恶从善，而是进一步驱使他去杀人。

文学作品中人物的行为的合理性往往取决于人物的性格和思想感情的发展逻辑。而这种发展逻辑是同人物所处的社会、环境、个人经历分不开的。格林在他的作品中所塑造的人物，诸如《内向的人》中的主人公安德鲁斯，《出售的枪》中的拉文，《布莱登岩石》中的平奇，《问题的核心》中的斯科比和《人的因素》中的卡斯托，以及这些人物的行为之所以具有合理性，是因为这些人物以及围绕这些人物展开的社会画而真实地反映了资本主义社会。

四

格林是一个人性论者。1978年出版的《人的因素》明显地表明了作者珍惜和向往的是个人的自由和人间的博爱。在作者心目中，一切与此相抵触的原则、教义都是没有价值的，都是可以抛弃的。格林认为，人与人之间的冷漠无情比暴力更为可怕。因为“暴力可以是爱的表示，冷漠却决不是。一种是博爱的不完整形式，另一种是完整的自我主义”。

像历来许多作品一样，贯穿格林小说的主题思想是人性中善与恶的冲突。格林往往把阶级内容、社会内容和历史内容抽象为人的灵魂深处善与恶两种观念的冲突和斗争。

格林的许多作品中常见的主题是书中的主人公总是处于逃避和被追逐的境地——被警察和法律追逐，被为他所告发

的同伙追逐，被恐惧追逐，被残酷的现实生活追逐，被上帝追逐，被自己的良心追逐。这种绝望和被追逐的心理像影子般地跟随着他们，像魔鬼似地缠住他们，最后把他们推向死亡的深渊。在格林看来，人类始终处于逃避和被追逐之中，尤其是生活中的失意者、失败者和罪犯。这些人被恶所驱使，犯了罪，作了恶，良心受到谴责。他们在永无休止的逃避中生存，企望摆脱这种困境。但是既然是犯了罪，作了恶，警察和法律的追逐，尤其是良心和上帝的追逐是没有尽头的。他们想忏悔，求得心灵的宁静，却总是徒劳，最后只能以灵魂永恒的安息——死亡，作为归宿。

1948 年出版的、被认为是格林最优秀的一部小说《问题的核心》中的主人公斯科比也是这样一个悲剧式的人物。斯科比是英国在非洲某殖民地的警察局副局长。在作者笔下，他是一个正直、廉洁的官员。这样的人在勾心斗角的官场，常常难逃厄运。当警察局长退休，他期待着擢升为正职时，得到的却是退休令。对斯科比说来，这意外的打击无疑是晴天霹雳，比死亡更可怕。"一想到退休就使他神经抽搐、紧张。他经常祈祷死亡比退休更早降临。"因为，在那样一个社会里，提前退休意味着丧失名誉、地位、权力、金钱，以及这一切所赐予的优裕生活。而在以地位、权力和金钱衡量一个人的价值的社会里，这无异于被判处死刑。他的妻子路易丝为此悲愤交集。为了逃避面临的受人嘲笑、蔑视的可怕境遇，她决定出走南非。斯科比爱他的妻子，不忍心看到妻子受人嘲笑，不忍心使他的妻子失望。他不得不从一个狡诈的叙利亚商人那里借了钱让她出走南非。斯科比是一个心肠善良的人。出于善良的同情和怜悯，他在妻子出走后又爱上了乘轮遇难的幸存者——一个孑然一身并无姿色的 19 岁寡妇海伦。路易丝闻

讯匆匆赶回。于是，小说的情节进入新的戏剧冲突——斯科比必须在路易丝和海伦之间作出选择。而他呢，既不愿伤害妻子，也不愿抛弃海伦。在无所适从、不能自拔的矛盾中，在官场失意、情场纠葛不能自解的痛楚中，他选择了自杀来解脱这一切。

是什么造成斯科比自杀的可悲结局呢？格林在小说中写道：

> 谁也不可能保证永恒的爱。给自己定下难以实现的目标，付出的代价是绝望。据说这是一种不可饶恕的罪孽。但是腐化堕落的人或坏蛋是不会犯这种罪过的。这样的人总是有希望的，这样的人永远不会遭受面临彻底失败的局面。只有善良的人的内心才蕴藏着谴责自己应罚入地狱的能力。

这就是作者认为的问题的核心。

五

格林在他的自传《某种人生》中曾说，他小时就发觉自己有双重心理。随着他的阅历的加深，随着他成为天主教徒，他那天主教徒的善恶观念越来越明显地表现在他的作品中。

上个世纪的人性论就说："什么是人，一半是野兽，一半是天使。"格林在《内向的人》中淋漓尽致地刻画了人的内心的双重性——善与恶两种势力的并存与冲突。一个罪犯在恶的驱使下作恶、犯罪，但是内心的另一个人，即代表善的力量的人，受到上帝感召的人，却同时在谴责自己的犯罪行径。格林认为："失败的观念比成功的观念更具有人性。"而对一个天

主教徒说来，人性更多的是恶。正因如此，天主教和上帝才担负起拯救人的灵魂的神圣职责。在格林笔下，人的心灵常常被毒蛇盘缠，正如法国著名小说家弗朗索瓦·莫里阿克在《盘缠在一起的毒蛇》中所刻画的主人公路易斯一样。

格林认为，善与恶共存于人性中，有时和平共存，有时相互冲突。当善战胜恶时，人就行善，当恶战胜善时，人就作恶、犯罪。《布莱登岩石》中的平奇代表人性中的恶，罗斯代表人性中的善。平奇和罗斯的恋爱和结合表示人性的双重性——善与恶的结合。罗斯爱上平奇，同他结婚，最后情愿自杀与平奇同归于尽。作者正是想通过这样的结局来说明恶的力量是多么巨大，而善的力量又是多么的脆弱，乃至于善最终不得不屈服于恶。

作者的哲理是，人性、个人自由是生活中最为重要的，一切与此相冲突的东西都是可以弃之不顾的。他认为这是人的权利。在格林的新作《人的因素》中，作者无情地揭露、鞭挞了英国的情报机关和那些没有人性的官员。作者在书中勾画的是一个没有人性的世界，一个没有人与人之间亲密交往共享欢乐的世界。

《人的因素》中的特工人员戴维斯因无意中泄露了一些并不重要的情报而被他所在的情报机构暗杀。戴维斯的好友、上司卡斯托起初还以为戴维斯的死是由于饮酒过度。待知道是被暗杀后，卡斯托才如梦初醒，终于看清了他自认为是效忠祖国而献身的情报机构的真实面目。在这个情报机构里，阴谋、欺骗、暗杀，是职业的需要，因而被看做是正当的。这是一个没有人性的世界。卡斯托决定叛逃。但是他逃往国外后，依然感到空虚和寂寞。他时刻怀念的是他的爱妻和儿子，希望早日能同他们团聚。家人团聚似乎是世界上仅存的

人情味。请看他在国外同留在英国的妻子在长途电话里的对话：

> “你有朋友吗？”她问。
>
> “有的。莎拉，不要为我操心，我不是孤零零的一个人。这里有个英国人，过去在英国文化协会工作。他邀请我明年春天到他的乡村别墅去度假。”他用一种难以辨认的声音重复地说着——这是一个老人的声音，一个对春天是否真能来临缺乏信心的老人的声音。

《人的因素》迷漫着一种绝望的气氛。卡斯托叛逃离开英国只能使他暂时免于成为英国情报机关的下一个牺牲品，但未能摆脱那个没有人情味的世界。他仍然是孤独的、绝望的。他渴望同妻子和儿子团聚是他的感情的惟一寄托。然而，这一天是否能到来呢？就像书的结尾卡斯托同妻子通话时电话突然被掐断一样，他的希望也临近破灭了。

《人的因素》和《问题的核心》比较集中地反映了作者的人性论观念。格林善于揭示人的内心世界；而对主人公内心世界的深刻理解一向是作品富有艺术价值的主要标志。文学反映现实社会的各个方面。但是文学作品描写的主要对象，即复杂的生活现象的中心，却始终是人、人的活动、内心生活、人与人的关系、人与社会的关系。真正的现实主义艺术始终是富有人情味的。高尔基称文学为“人学”是有道理的。

六

格林并不是一个社会主义现实主义作家。他对资本主义

社会的揭露，对生活于资本主义社会的人的内心世界的剖析并不基于马列主义的政治观点和哲学观点，而是出于宗教观念。然而，他在主观和客观上却无情地揭露了资本主义社会。

格林在哲学观点上属于浪漫主义的不可知论，他的政治观点是混乱的。青年时期一度加入共产党，旋即退出。尔后他对马列主义和共产党是冷漠的。尽管他是一个虔诚的天主教徒，并从宗教的立场剖析人生，但是他不是宗教的鼓吹者和维护者。神职人员和宗教机构在他笔下常常遭到挖苦和讥笑。他最崇尚的是慈善，最容忍的是善与恶不可避免的交织。

格林是孤独、悲观的。他似乎看不到黑暗终将过去。他塑造的人物、编织的情节和常常是悲剧性的结局使读者愤世嫉俗的同时感到悲观失望，心灰意懒。如果同巴尔扎克相比，巴尔扎克是一个君主政体的鼓吹者，他同情注定要死亡的阶级。然而他的作品《人间喜剧》却真实地表现了贵族没落的必然性，并且在共和主义英雄们的身上看到了未来的人们，给人以改天换地的希望。格林却不同。他厌恶资本主义社会制度和这个社会的官僚机构，但却不能唤起人民的希望，更谈不上唤醒民众来开辟新的天地。这是格林的阶级局限性。

七

格林是一位杰出的现实主义作家。他在写小说时采用的写作手法别具一格。他能把宗教、惊险、暴力、性、爱情等和谐地融合在一起，使人读来饶有趣味。尽管他的小说表现出浓厚的宗教色彩，但是并没有宗教的宣扬和说教。读者惊奇地发现格林能把宗教观念同性、暴力这类题材巧妙地糅合在一起。当然，评论家的看法是不一致的。有的评论家认为把性、暴力同宗教放在一起是荒谬的。乔治·奥威尔在谈到格林的

作品时曾经写道："地狱是一种高级的夜总会，是专为天主教徒准备的。而非天主教徒却是愚昧无知之辈，不能问心有罪，他们只是像野兽般地死去。"可以看出，奥威尔对格林作品的宗教观是十分反感的。无论是天主教徒或非天主教徒，对格林小说中的宗教意识持批评态度的，都不乏其人。天主教徒认为格林歪曲、丑化了天主教和天主教徒；非天主教徒则认为，在格林笔下他们是比天主教徒低一等的人物，是一些妄图成为圣人的罪人。

格林是一个采用传统现实主义手法进行创作的作家，他似乎并不能驾驭多种创作手法和风格。《英格兰的性格》(1935)曾经是格林雄心勃勃地进行写作，企望获得巨大成功的一部小说。在写作这部小说时，作者第一次也是最后一次(也许是由于小说的失败)，采用了意识流的写作技巧。从那以后，格林似乎无意脱离他的传统写作手法，去模仿或探索新的文学表现形式。

格林小说的缺点是他塑造的人物形象有过多的重复，因此削弱了他笔下人物形象的力量。《内向的人》中的主人公安德鲁斯、《出售的枪》中的拉文、《布莱登岩石》中的平奇，在形象上都大同小异。此外，由于善与恶的斗争和冲突是格林作品的通常主题，他的作品的故事情节也常使读者感到重复。在《问题的核心》中，我们看到主人公斯科比在爱妻和情妇的爱情纠葛中不能自拔，最后以自杀来解脱困境。在格林的第一个剧本《起居室》(1953)中我们看到女主人公罗斯遭遇到类似的处境和结局。

八

在评论格林的作品时，我们必须提及他在文字运用上的

造诣和风格。格林之所以被誉为讲故事的大师、杰出的现实主义作家，除了他塑造的人物深刻、故事情节生动、题材反映现实生活外，还有一个重要的因素，那就是他的语言。格林叙事的语言朴素、洗练、生动，近乎口语，人物对话简短传神。从他青年时代开始创作至今，在写作方面他似乎从不追求词藻的华丽和雕琢，他总是以文字的简练生动取胜。作为本文的收尾，笔者从格林1929年写的第一部小说《内向的人》中引几段作者描写主人公安德鲁斯在被追逐时的情状的文字：

He saw a light glimmering in front at what seemed an infinite distance, and he began to run, remembering that Carlyon might be somewhere behind him in the dark. He had to get on, get on, get on. His feet stumbled, stumbled, and every stumble sent a shoot of pain up his arm to the shoulder, starting from his torn wrist, but not a stumble brought the light nearer. It shone mockingly ahead, very small and sharp and immeasurably knowing. It was as though the world had heaved upward, like a ship in a rough sea, and brought a star to its own lamp's level. But as distant and as inaccessible as the star was the light.

He was almost on top of the light before he realized that its smallness was due to size and not to distance. The grey stones of a cottage suddenly hunched themselves up between the trees. To the man raising his head to see the ramshackle bulk, it was as though the uneven, knobbed shoulders of the place had shrugged them-

selves from the earth. The cottage had but one floor above the ground, and the window with which it faced the wood was of thick glass, slightly tinted, like the glass of liquor bottles. The stones of the place gave the impression of having been too hastily and formlessly piled upon one another, so that now with old age they had slipped, some this way, some that way, a little out of the perpendicular. An excrescene built clumsily upon one end might have been anything from some primitive sanitary arrangement to a pigsty or even a small stable.

He stood and watched it and swayed a little upon his feet. Soon he would go up and knock, but for the moment in spite of weariness and the pain from his wounded wrist, he was engaged in the favourite process of dramatizing his actions. "Out of the night," he said to himself, and liking the phrase, repeated it, "out of the night." "A hunted man," he added, "pursued by murderers," but altered that to "by worse than death." He imagined himself knocking on that door. He saw it opening, and there would appear an old white-faced woman with the face of a saint. She would take him in, and shelter him. She would be like a mother to him and bind his wrist and give him food and drink, and when he had slept he would tell her everything—"I am a hunted man," he would say, "pursued by worse than death."

When he felt the rough stones warm under his palm, he was comforted. At least it was something solid

to have at one's back. He turned and faced the wood, stared and stared, trying to pick out details and to see where each trunk stood. But either his eyes were tired, or else the darkness was too deep, the wood remained a black, forbidding immensity. He felt his way cautiously along the wall to the window and then, standing on tip-toe, tried to peer within. He could perceive only shadows, and the flame of a candle which stood on the ledge inside. He thought that one shadow in the room moved, but it might merely have been the effect of the flickering light. His mind cleared a little and gave room for cunning, and with cunning there crawled in uneasiness. He felt his way very cautiously along the wall towards the door, listening for any sound from the cottage on one side of him and from the wood on the other. It would be like his luck, he thought, his heart giving a sick jolt, if he had stumbled on a smuggler's hole. It was just such a night, he knew, as he would have chosen himself to run a cargo, dark and moonless. Perhaps he had better move on and avoid the place, and even as the thought crossed his mind, his fingers touched the wood of the door. His legs were weak as butter, his wrist was sending stab after stab of pain up his arm, and the edge of an approaching mist touched his consciousness. He could go no farther. Better face what lay within the cottage than lie defenceless outside with Carlyon perhaps approaching through the wood. The vision of the white-

haired old mother had been effaced very completely. He fumbled at the door, but he was unprepared for it to swing readily open, and he fell on his knees across the threshold in a silly sprawl.

He looked up. Clogged and dulled by that ever approaching mist a voice had spoken to him. "Stay where you are," it had said with a kind of quiet and unsurprised command. Now he saw at the other side of the room, wavering a little like a slim upstrained candle-flame, a woman. She was young. He recognized with an automatic leer, and white in the face but not frightened. What kept him still upon his knees, besides the complete physical weariness that made him unwilling to rise, was the gun which was aimed steadily at his chest. He could see the hammer raised.

"I say," he said. "I say." He was displeased at the dead sound of his own voice. He felt that it should be full of the mingled pathos of weariness and appeal. "You needn't be afraid," he tried again. "I'm done in."

"You can stand up," she said, "and let me look at you."

He rose shakily to his feet, with a feeling of immense grievance. It wasn't the way for a woman to behave. She should be frightened, but she very damnably wasn't. It was he who felt the fear, with his eyes warily watching the gun.

"Now what do you want?" she asked. To his surprise there was no anger in her voice, but a quite genuine curiosity. It annoyed him to know that she was patently the mistress of the situation. It made him even in his weakness want to bully her, to teach her. If only he could get that gun ....

"I want a hiding place," he said, "I'm being followed."

从以上引文可以看出，格林确实不愧为一个讲故事的大师。他善于用简洁的文字把故事推向戏剧冲突的高潮，用生动的、巧妙的笔触制造故事情节的气氛。浮现在我们眼前的是一个告发了同伙的罪犯被追逐的困境。外景：黑夜、荒林、孤屋和隐约可见的灯光。人物：一个被同伙罪犯追逐、被死亡追逐的逃亡者。这是一个令人屏息而观的紧张场面，一幅似乎能看到动作的电影画面。而这紧张却又融合着使读者神经得以获得片刻松弛的心理描绘和希望之声。他终于看到了一栋闪烁着微弱灯光的小屋，藏身之地就在前头。安德鲁斯憧憬着：他仿佛在敲小屋的门；门开了，出现在眼前的是一位慈母般的老妇，让他走进房间，为他包扎伤口，给他吃的喝的，给他安身之处，给他温暖、同情和关怀。当他安稳地睡了一觉后，他要主动地向她坦白他的一切——他是一个被追逐的逃亡者，这追逐比死亡更可怕。正是怀着这种强烈的期待，他拖着疲惫不堪的身躯，一步一步地向小屋走去。作者这段描述为尔后故事戏剧性的转折埋下了伏笔，制造了把故事情节推至另一高潮的气氛。他跌跌撞撞地摸索着门。门开了，可是出现在他面前的不是慈母般的老妇，而是一个年轻貌美的女

郎，一个沉着刚毅、面无惧色的女郎。她手持短枪，喝令他站起身来，让她看个明白。这是几段情景交融、张弛相辅的叙述。

九

评论家称格林为“英国的陀思妥耶夫斯基”。他写宗教题材，写善与恶，写人的心理世界，尤其是心灵的苦难历程。他是“讲故事的大师”，他的语言生动、流畅，能绝妙地使用悬念、巧合、快节奏的行动，编织扣人心弦的情节。

要欣赏他写作的上述特点，《第十个人》(1983)(以下简称《十》)值得一读。这部为拍电影而写的小说全书才三万余字，却很能代表格林写作的风格与他所爱写的题材。事实上，读这部小说，就像看了以此书为脚本的电影。

这部小说的“死亡”与“新生”有一段传奇的经历。作者在此书的导言中写道：

> 1948 年，我正忙于写《第三个人》。当时我好像已经完全忘记了我曾经写过一个名叫《第十个人》的故事。这本书像一颗定时炸弹，正在美国米高梅电影公司的档案内滴答滴答地响着。
>
> 1983 年，一个陌生人从美国来信，说我写的名叫《十》的故事正被米高梅公司出售给一个出版商。我当时没有认真对待这件事。我只记得(事实证明我记错了)在二战快结束时，我与米高梅驻伦敦的代表、我的朋友本·戈茨签订了一个合同，写了一个故事的提纲。我以为我写的这个提纲也许只有两页，因此不存在出版问题，尤其是从来没有用这个故事

拍过电影……我对自己当小说家的前途没有信心。因此，对1944年与米高梅签订的近乎奴隶式的合同表示欢迎。因为如果《十》拍成电影，我得到的收入至少能维持我们一家人几年的生活。

接着传来了令人惊奇不安的消息。说安东尼·布朗德先生以不小的金额买下了小说和连本影片的版权，作者的稿酬也付给了米高梅。布朗德先生很客气地把故事的打字稿交给我，问我是否愿意作任何修改。我这才发现故事不是两页长的提纲，而是大约三万字的一部短小说。最使我惊讶和恼怒的是我发现这个被遗忘的故事有很高的可读性。事实上，在许多地方它比我正在写的《第三个人》更让我喜爱。

小说的情节：

第二次世界大战。德国法西斯占领下的法国某城市。30名法国人作为人质被关押。一天，一个德国军官被法国抵抗运动成员击毙。作为报复，德国法西斯决定在被关押的30名法国人中挑出三人（每十人中一名）处死。至于哪三个人去死，则由法国人自己决定。在此生死存亡的危难时刻，人性得到毫无掩饰的袒露。谁都不愿意先去送死。经过一番激烈的争议，最后他们决定采用抽签的办法。

一个名叫夏沃的巴黎律师与其他两人抽中死签。怯懦、自私的夏沃同身患严重肺病而无钱治疗的青年人詹维尔做了一笔交易——夏沃把他所有的财产交给詹维尔。詹维尔把财产字据和遗嘱委托给幸存者，日后转交他的母亲。他用生命交换夏沃的财产：替他去死。

二战结束。但夏沃虽生犹死。沉重的负罪感和羞耻感日夜煎熬着他。他想：与其屈辱的生，不如悲壮的死。他最后以死赎罪。

《十》是一部集阶级矛盾、民族矛盾、生存矛盾与人性自身矛盾于一书的心灵忏悔录。因生存矛盾引发的人性自身矛盾集中表现在主人公夏沃身上。作为一个原罪论者，格林认为人人生来皆有罪。他说："只有因为人们深信地狱的存在，他们才相信还有天堂…… 而人更接近地狱，而不是天堂。"《权力与荣誉》(1944)中的神父说："一个天主教徒比非教徒更邪恶。我认为，这也许是因为我们相信上帝，我们也就比别人更接近魔鬼。"他又说："既然清白必遭腐蚀，腐蚀亦即清白。"这一悖论使我们想起波德莱尔所写的《恶之花》。这位19世纪的法国诗人在恶中见美，在恶中寻觅美。

当然，格林渲染恶势力的强大目的是让人们正视现实生活中的恶，并以善抑之。恶者的忏悔是善的萌发，地狱的存在才使天堂辉煌。

陀思妥耶夫斯基在《罪与罚》中说，道德或宗教上的过错本身就是犯罪，因违背自己所信仰的教条而蒙受心灵上的痛苦即是惩罚。《罪与罚》中的拉斯柯尔尼柯夫因为杀了人而苦难终生。陀思妥耶夫斯基认为，罪恶深渊边缘就是灵魂得到拯救的地平线，而只有心灵的苦难才能使你看到拯救的地平线。生存本身就是罪过，心灵的苦难才是拯救灵魂的惟一途径。因此，罪孽越大，通过苦难的折磨而获得的拯救也就越大。

作者对夏沃的心灵剖析迅速、深刻，大量使用了悬念、巧合和二元对立模式。

故事一开始，夏沃就鄙视狱友。他是巴黎律师，是判他人

入狱的法官,如今却"被错误地"同那些"生来就是囚犯的人"关在一起。多大的反讽!应该是高尚、坚强的律师一下子又被剥去了尊严的伪装。在讨论谁先抽签时,夏沃建议以字母倒顺序开始,即姓的第一个字母为"Z"的人先抽。他的姓是"C"开头。他心里盘算着:先抽签者抽中死亡签的概率大。当名叫沃山的人第一个抽中死亡签时,夏沃"内心充满了巨大的、无耻的欢快。他觉得似乎自己已经得救了。还有29个人抽签,而死亡签却只剩下两个。"(52)

沃山冷静地对待死亡。他只说了一声"我抽中了"后就靠在墙上,准备点火抽烟。勒诺特是第二个中签的不幸者。他幽默地对沃山说:"让我加入你的死亡行列吧。"说罢神情泰然地开始给自己的女儿写遗嘱。与这两个形成强烈反差的是夏沃的反应。他在抽中死亡签后歇斯底里大发作。他吼道:"你们不能让我去死。这是胡闹。德国人不会接受我。我是个有产者。""你们听着,"夏沃恳求道,他拿出那个死亡签,他们都用同情的好奇眼光看着他,"谁愿替我去死,我给他10万法郎。"(54)

格林在作品中显然是有意突出阶级存在和阶级差异。作者写道:

> 勒诺特说:"夏沃先生,来,坐到这里来。"他说话的口气就像是在一次大型晚宴上邀请夏沃坐到最显赫的餐桌上去。
>
> "不,"夏沃说,"不。"他把签条仍到地上,大声嚷嚷:"我从来没有同意过抽签。你们不能强迫我为你们去死……"
>
> 他们用惊讶的眼光看着他,没有丝毫恶意。他

是个绅士。他们没有用他们那个阶级的标准去衡量他。他属于一个说不清道不明的阶级，因此，他们没有把他的行为与懦夫联系在一起。(54)

……

你不能期望一个绅士能像其他人一样。这个阶级的人从本质上讲可能是软骨头……(57)

夏沃生平首次"被这些普通人的勇敢所吓倒"。

小说跳过了詹维尔等三人被枪杀、二战结束、德国投降、人质获释等细节。镜头直接对准获释后的夏沃。他活得自在吗？沉重的负罪感和羞耻感让他日夜不得安宁：

早晨七时，德国人来了，把沃山、勒诺特和詹维尔押往刑场。这是他一生中感到最羞耻的时刻……强烈的羞耻感像一个在屋前蠕动的乞丐。(68)

没有一个通敌分子像夏沃那样强烈地感觉到四处都有人在追捕他。因为他的过去同通敌分子一样可耻。如果别人真的不知他的底细，他也无法对任何人说明他是如何失去他的钱财的。在街道拐角处，如果遇上有点熟悉的眼睛朝他看，他就吓得心怦怦直跳。在公共汽车上，只要一看见他想像中认识的后背，他就赶紧下车。(69)

……薄暮时分的阳光下，他靠在墙上，脑海里浮过一丝回忆，想起了牢狱中的那位市长。他仿佛听到了市长的表的嘀答声。他已经经历了许多苦难，仿佛又回到了那三个同伴被处决的煤渣道的尽头。他们背着墙，很快就会被处决。他心想：还不如作为

一个富人死去，可以省去别人的麻烦。(74)

夏沃走进巴黎一家过去他常去的咖啡店，侍者朱尔斯已经不认识他——他的模样变了。穷困潦倒、心神不安的夏沃此时觉得“他才是应该出卖生命换取财产的人”。(80)他说：

> “我很遗憾。”
>
> “夏沃先生，什么事让你遗憾？”
>
> “经历了这些年头后，我们难道没有理由为许多事深感遗憾？”
>
> “夏沃先生，我们这儿却没有任何可遗憾的事。我敢向你保证，我们所做的事都是绝对正确的。我总是坚持一条原则：先侍候法国人。确实如此，即便咖啡店有个德国将军，也不破例。”
>
> 他真羡慕朱尔斯能一直保持“正确”：用对有的顾客不礼貌和怠慢维护他的尊严。可是对他来说，保持正确却意味着死亡。(80)

夏沃走投无路，流浪到他昔日的旧居。他就是用这栋房子和其他资产换取了詹维尔的生命，使自己得以生存下来。触景生情，感慨万千。房屋的主人现在是詹维尔的妈妈和姐姐。他在那里得到一份干家务杂活的工作。詹维尔的姐姐特丽莎一见到化名为夏罗特的夏沃就说：

> “我要你说说夏沃，”她说，“你不要以为我会忘记这个名字。那份用财产交换生命的文件上签着让·路易·夏沃的名字。你可知道我对自己怎么说？

> 我对自己说，总有一天他会到这里来，因为他不能抗拒一种诱惑：来看看原来属于他的这栋漂亮的房子。有许多像你一样的陌生人到我这儿来，又饥又饿。每次门铃一响，我心里就想：可能是夏沃来了。""那么，你会怎样对待他呢？"夏罗特问。"我会向他脸上啐唾沫，"她说，"这是我要做的第一件事。"(86)"你的主要工作是时刻留神：他来了，就别放过他。"(89)"但愿他在我面前出现时，我身上正好带着枪。"(98)

夏沃绝望了。他后悔：今日屈辱的生不如当年悲壮的死。在企图自杀时，他发现了爱。恨夏沃的特丽莎爱上了化名夏罗特的夏沃，女主人爱上了男仆人。这意外的爱重新点燃了夏沃的希望之火。他要活下去，用爱消融恨，用爱去占据负罪的心。"他对自己说，法律上没有任何理由不允许他爱她。而她呢，除了她的恨，也没有任何理由不可以爱他。如果他能以爱取代恨，他极为诡辩地对自己说，那就是为她做了一件能补偿一切的好事。"(100)

命运似乎在捉弄夏沃。正当爱情的种子刚刚发芽时，灾难又降临。通敌分子、杀人犯、职业演员卡鲁斯觊觎特丽莎的房产，冒充夏沃来到特丽莎家。于是，真假夏沃在此相逢。卡鲁斯不仅要夺取特丽莎的房产，他还企图占有特丽莎。为了保护特丽莎和她的财产，夏沃终于勇敢地暴露了自己的真实身份，揭穿了卡鲁斯的真面目。卡鲁斯向夏沃开枪。夏沃中弹后原本可以让特丽莎去请医生抢救。但是，他选择了死亡，以死赎罪。

格林构建故事情节的技巧高。他铺排情节有两个目的：

一是让读者享受故事的奇绝，达到小说的娱乐性；二是用情节作为一个手段准确地表现人物性格。作者在《十》中充分地采用了巧合、悬念和二元对立模式，制造戏剧冲突和高潮，以此展开人物命运、性格的冲突。人物刻画和个人心理经验始终是格林写小说的关注点。夏沃这个人物正是在一系列对立模式的冲突中凸显了他的性格和心理——德国侵略者与法国人质、富有与贫穷、律师与囚犯、有产者与无产者、生与死、怯懦与勇敢、高尚与卑劣、善与恶、爱与恨、主人与仆人、男人和女人、真与假（真假夏沃）、真理与谎言、情人与敌人、悲壮的死与屈辱的生、犯罪与赎罪……

小说以死亡开始，又以死亡收尾。当年为保住自己的生命不惜让一个青年作他的替死鬼的夏沃，如今为了让他人活得好而献出了自己的生命。夏沃带着欣慰的宁静离开了人世，因为他消融了特丽莎的恨，因为他用死赎了他的罪，换取了心灵的平和。

二十 英国人喜欢《幸运的吉姆》

1954年，金斯利·艾米斯发表了《幸运的吉姆》。

金斯利·艾米斯是《牛津英国文选》被收入的惟一的"愤怒的青年"作家，或者说，惟一的在50年代登上英国文坛的作家。这说明了他在世界范围内所享有的声誉。他是诗人、小说家和评论家，著作丰硕。作品中最享盛名的是《幸运的吉姆》（以下简称《幸》），当代的西方或东方读者不会对这部小说产生浓烈的兴趣。但是，人们还在读这本书，尤其是文学系的大学生和教授，因为它记录了一个时代，而且书也确实写得好。从1954至1994年这40年间，这部小说被不同的出版社不间断地重印，印数之大是惊人的。今人也许很难想像这本小说在英国所产生的"轰动效应"——人人争相阅读，小说的主人公吉姆几乎成了英国家喻户晓的人物。

英国人，尤其是英国的中产阶级，喜欢读小说。可是，20年代的现代主义小说几乎扼杀了人们读小说的兴趣。20年代末的经济危机和接踵而来的第二次世界大战又搞得人心惶惶，生活困苦，让人没有闲情逸致去舒心地读小说。二战结束，英国人终于盼来了一个"新时代"——保守党下台（二战

时期的英雄人物邱吉尔首相居然被选民赶下了台）、工党上台，“福利国家”、“富裕社会”、国有化……“福利国家”、“富裕社会”有明显的政治宣传目的和商品广告气息。可是，不能否认，英国工党的国有化在资本主义世界是个大胆的大动作，产生了至今仍感受到的深远影响。也不能否认，“福利国家”的确给广大的英国人带来了不同程度的福利，尽管贫富的悬殊仍极大，阶级壁垒仍森严。

新时期需要一种新文化。

工党在实质上虽然是个资产阶级政党，但总是以“为广大民众谋福利”作为它的政治口号。此时，它提出了“把最好的东西送给最广大的民众”。英国广播公司在此形势下开辟了一个新栏目——第三套节目，旨在普及本属于“阳春白雪”的古典音乐。

在文坛，一批二三十岁的青年作家崭露头角。他们以现实主义的手法写出一批反映这个新时期的诗、戏剧和小说。《幸》就是其中一部成功的作品。这部小说问世后就得到非同寻常的好评，有的评论家甚至称它是一种新小说。这自然是夸大其词。50 年代的英国小说基本上是反实验的传统主义小说。

《幸》的情节是：一个出身中下层的吉姆·狄克逊在一所二流大学的历史系任低级讲师。因出身低微，不熟悉中产阶级的社交与文化生活，又因本人才疏学浅、教学业绩平平，在社交场合出了不少“洋相”。在一次有众多听众出席的学术报告会上，怯场和酒醉使他中途“昏”了过去。后果是灾难性的——他丢掉了大学的工作。他深感社会之不公和阶级壁垒的森严，那些有姿色的女人是与他无缘的，因为他出身低微，且无钱、无貌、无才。可他又偏偏看上了历史系威尔奇教授的

儿子伯特兰的漂亮女友克里斯廷。吉姆平庸，但走运。克里斯廷的舅舅赏识他，在伦敦给他找了一份好工作。更使他喜出望外的是克里斯廷甩掉了花花公子伯特兰，居然把爱转移到他身上。伯特兰千方百计要弄到手的好工作和漂亮女友结果都出人意料地落入幸运的吉姆手中。

当年的读者为什么这么喜爱这部小说？

上面讲的故事情节就讨人喜欢。这种"灰姑娘"式的情节（不幸者意想不到地得到幸运）原本是十分陈旧的。但是，在经历了现代主义小说的晦涩、经济危机和大战的困苦后，人们产生了恋旧的情怀。18 世纪英国小说的风格和情节重新得到读者的厚爱。穷人变富，弱者战胜强者，恶人遭殃，好人得好报，有情人终成眷属……这些古老的主题和情节似乎有着永恒的吸引力。寻常百姓喜爱这个情节还因他们在小说中看到了他们喜闻乐见的东西——对社会的不公、跨越阶级之难、中产阶级之虚伪做作、"福利国家"之虚假、世事之荒诞进行了无情的揭露和抨击。读者也分享吉姆的喜悦：有份好工作和一个漂亮、善良的女友，这在现实生活中难以实现。小说至少在精神上使渴望者得到满足。

小说中，我们还看到英国小说的一个传统主题——一个身份高的漂亮女人爱上了一个社会地位比她低的男子，并同他结婚，即我们所说的"高攀婚姻"。这种把"灰姑娘"中穷女子受宠于王子的格局颠倒过来的做法，让寻常百姓，尤其是他们中的男子，大为高兴。

艾米斯写这部小说时是个左派作家，还有青年人的叛逆思想和正义感，对社会的不公和阶级壁垒愤愤不平。他在书中突出地渲染了阶级问题。第四章有这样一段描写：

……克里斯廷的出现就像是对吉姆的习惯、标准和抱负的巨大冲击，使他感到他这一辈子也不会有出头之日。他已经习惯的思路是：像克里斯廷这么漂亮的女人，他是没有份的。她们只能是像伯特兰这样的男人的私有财产。这种现象对他说来已经不再表现出任何的不公平。包括玛格丽特的那个庞大的阶级只能向他提供与他同属一个阶层的女人。(39)

再看另两段：

……当他和她一起干活时，狄克逊仔细地端详了克里斯廷·卡拉汉，尽管他已经决定不再看她。他愤怒地发现，她实际上比他想像的还漂亮。(72)

"现在要解决的惟一问题是你如何对待克里斯廷，吉姆。"卡罗尔说。

"我已经对你说了，我没有任何打算。"

"你还是把亲爱的玛格丽特甩在一边吧。"

"这同她没有关系。只是因为我不想在克里斯廷身上打主意……她属于另一阶级，你同意吗?"(124)

"她属于另一个阶级"，吉姆在进入这个中产阶级的社交圈后常感格格不入。阶级的差异不时唤起他强烈的阶级意识。在50年代英国青年作家的作品中，阶级意识和阶级对抗是一突出的主题。英国著名剧作家约翰·奥斯本的名著《愤怒

的回顾》(1956)通过一个出身低微的男子同一个出身中上层的女子婚后生活的冲突和矛盾，表现阶级的差异和对抗。艾米斯在《那种莫名的感情》(1955)中描写一个上层社会的夫人如何勾引一个出身工人阶级的图书馆馆员。年轻的男主人公面临两个选择：与这位夫人继续私通，并借助她和她丈夫的权势晋升；或者拒绝同她继续私通，从而丧失往上爬的梯子。阶级觉悟促使他选择了后者。他辞去了图书馆的工作，回到属于工人阶级的父老乡亲身边。

约翰·布莱恩的《往上爬》(1957)也同样表现"高攀婚姻"主题。男主人公乔·兰普顿通过勾引一个大资本家的女儿并同她结婚嘲笑中产阶级和上流社会的虚荣做作。

这种上层阶级女人勾引、爱恋、婚嫁下层阶级男人，或上层阶级男人勾引、爱恋、姻联下层阶级女子的"高攀婚姻"是英国文学史上一个反映阶级差异的、永不衰竭的主题。英国小说史上的一件趣闻是1740年塞缪尔·理查逊写了《帕米拉》：一个名叫帕米拉的漂亮女仆如何遭到主人家公子的勾引，如何抗拒，但终于成为公子的夫人。主题是低层女子"高攀"了上层男子。亨利·菲尔丁则反其道而行之，写了《约瑟夫·安德鲁斯》：一个名叫约瑟夫·安德鲁斯的男仆如何遭到女主人布比夫人的勾引。

50年代是英国阶级结构发生变化的年代。一大批出身中下层的青年人在走出大学的校门后步入中产阶级。多年来森严的阶级壁垒出现了裂痕。阶级和婚姻(即我国旧小说的门第与婚姻)这个古老的文学主题和情节一下子又成了小说家的热门话题。所不同的是战后的青年作家由于出身中下层阶级，或者由于虽出身中产阶级，但思想激进，他们所写的"高攀婚姻"总是上层阶级女人勾引、爱恋、婚嫁下层阶级男

人。《幸》中的吉姆既得到了好的工作，又赢得一份身份比他高的漂亮女子的爱。这使他得以跻身中产阶级。“幸运的吉姆”是广大中下层人们实现理想的化身。

《幸》的成功还在于吉姆这个人物的刻画。二战后的“新时期”的小说需要新主人公。艾米斯“慧眼识英雄”。他捕捉到了二战后英国人的心态——在重大社会变革中产生的不安定情绪；追求富裕的物质生活和较高的社会地位（打破英国森严的阶级壁垒），却又难以如愿；失去了人生为神圣、崇高的目标而献身的使命感，而对地位、富裕生活和美人的追求又不能得到满足，生活变得索然无味。一种“非英雄”的青年典型在青年作家笔下诞生。自然，反传统的“非英雄”主人公并非开始于英国的50年代。但这一时期的“非英雄”自有其特点。

50年代小说中的“非英雄”大多来自外省中下层阶级。他们身上几乎没有多少令人钦羡的优点。他们是平庸之辈：相貌普通，才子平平，还有几分寒酸和笨拙。同传统的“英雄”比，他们是缺乏魅力的。吉姆正是如此——个子不高，外表平常，学识不多，钱更少：

> 狄克逊也笑了，尽量设法忘掉啤酒。的确，他的马口铁罐里只剩下三个英镑：这只能支撑他糊口到九天后发工资。银行里他的存款只有28英镑。可是这28英镑的储备是用来应付一旦他被解雇后的生活的。(44)

把一个平庸之辈塑造得可笑又可爱，并让这个虚构的书中人进人千家万户，这正是艾米斯的写作才能所在。吉姆有

叛逆的气质，但是那是一种英国人能够接受的、温和的、没有力量的叛逆。而其温和的叛逆又是以笨拙和可笑的形式表现出来。他在中产阶级的社交场合显得笨拙，行为滑稽可笑。他的稚嫩和困境虽然禁不住让人嘲笑他，却能赢得人们的同情。让人赞赏的是他那伴有几分傻气的敦厚。把他同虚假做作、傲慢自大、玩弄女人的花花公子伯特兰放在一起，你定会偏爱吉姆，讨厌伯特兰。他的稚嫩透出质朴。在小说的第14章，克里斯廷问吉姆："你看我有多大？"吉姆显然还没有学会如何去奉承女人，去有意把对方的年龄说小些，而是老实巴交地回答："我看你是24岁左右。"克里斯廷说她"下个月才满20"。这使吉姆十分尴尬，赶紧为他的错误判断作出种种笨拙的解释。虽然他讨厌克里斯廷的男友伯特兰，却不愿在有机可乘时在伯特兰背后克里斯廷面前说伯特兰的坏话，虽然他敢于冒得罪威尔奇教授的风险，同伯特兰动拳头。为了不让克里斯廷的感情受到伤害，他把克里斯廷带出跳舞晚会，免得让她发现伯特兰和卡罗尔之间的暧昧关系。

《幸》受人喜爱还因为它讽刺、抨击了"福利国家"和中产阶级的虚假做作。"福利国家"的确给英国广大民众带来了不同程度的福利。尤其是同战争年代困苦艰难的配给制生活相比，生活条件的改善是明显的。但是，人们很快发现所谓"把最好的东西送给最广大的民众"只是一句很有迷惑力和欺骗性的口号。"最好的东西"并没有降临到广大民众头上，而仍是在特权阶级的手中。纵向比，民众觉得生活比战前好；横向比，他们看到了贫富的悬殊、阶级的壁垒、社会的不公、政府的虚伪。于是，生活改善时的初期陶醉消失了，不满的情绪滋长了。

英国人在社会变革上喜欢渐进，不崇尚革命，钟情于温

和，不爱激进。吉姆那种略有愤怒却又温和的抗议声，那种通过笨拙的、滑稽可笑的恶作剧来发泄不满和愤怒的行为，是英国读者喜闻乐见的。吉姆遇到麻烦或心怀不满时只知"借酒浇愁"或恶作剧，是没有力量的，就像唐吉诃德拿着长矛刺风车。但是，这小小的冲击也让人看了痛快。你会笑。可笑声后面隐藏着眼泪。

把严肃性和思想性寓于喜剧性，让人笑后思痛，这需要高超的写作技巧。技巧不到位则喜剧场景极易流于庸俗的逗乐，从而丧失其道德和艺术效果。喜剧也可以宣泄积愤、忧患和恐惧。夜间独自一人路过阴森森的坟地时，你会吓得浑身发抖。可是你会用造作的"轻快"口哨、乐声或歌声甚至笑声来驱散心头的恐惧，镇静自己。狂人的笑声远比正常人的哭泣更具有穿透力和震撼力。

俄罗斯评论家米哈伊·巴赫金关于狂欢节中喜剧的思想动机的分析是很有新意的。它使我们看到了喜剧和闹剧的深刻思想内涵。以往许多人认为，悲剧比喜剧更具思想深度。其实，不尽然。巴赫金指出，寻常百姓往往巧妙地利用狂欢节的合法性来发泄他们的不满和愤恨，揶揄"当权派"。你看，这些默默无闻的"下贱人"突然戴上皇冠，坐在国王的宝座上。"贱民"成了"国王"或"王公贵族"。这些由寻常百姓扮演的大人物在众目睽睽之下丑态百出，让人捧腹大笑。观众嘲笑的自然不是丑态的表演者，而是他们平时不敢公开嘲弄的达官贵人。笑声宣泄了他们的积愤和不平。杰出的艺术家卓别林扮演的"独裁者"不是有同样的戏剧效果吗？

《幸》是一部传统的说教小说。与当时的许多小说一样，它力图在"福利国家"追求物质和感官享受的潮流中维护或建立一种道德标准——你可以追求生活的富裕和社会地位，

但是你要用正当的手段。虚假的理想主义和装腔作势、附庸风雅的中产阶级文化生活是不可取的，男女乱交是应该受到谴责的，婚前做爱是错误的……

1991年去世的著名英国作家格雷厄姆·格林曾经批评英国小说在性爱的表现上历来拘谨保守。为什么？他没有说。很难想像我国明、清的一些小说（《金瓶梅》、《初刻拍案惊奇》、《二刻拍案惊奇》等）能在英国问世。劳伦斯一本《查泰莱夫人的情人》遭到英国舆论界和评论界的无情袭击，被禁达三十余年。罪过就是它露骨地描写了性爱。19世纪末，一部《无名的裘德》几乎弄得托马斯·哈代身败名裂，不得不中止写小说，转而集中精力写诗。其实，《无名的裘德》只是写了婚外恋。英国作家缺乏欧洲大陆的作家那种冲破性的禁忌的勇气。因此，像意大利的薄伽丘所写的《十日谈》或法国人莫泊桑的短篇不可能出自英国人之手。我想，这也许是因为英国早在16世纪就实行了出版物审查制度，而当时的审查制度把道德关是把得很紧的。要么是因为英国的上流社会和中产阶级的虚伪性太甚。

颇具讽刺意味的是60年代初英国首先发明了避孕药，从而引发了一场性革命，冲破了文学领域性禁忌的围堤。性爱的描写，50年代的作家与60年代的作家有明显的不同。

艾米斯在写《幸》时还是宣扬了爱情与婚姻应遵循的准则。例如：第5章。吉姆与玛格丽特接吻、拥抱。她半推半就，仿佛不能自已。吉姆头脑发热，渐渐失去控制，并误认为她同意与他做爱。不料玛格丽特突然大发脾气，怒斥吉姆，并命令他"滚出去！"（58）作者在此的训示似乎是：亲热一番可以，做爱不行。因为还不是夫妻。第12章。卡罗尔与吉姆讨论吉姆同克里斯廷的关系。卡罗尔说："你想同她上床，可又

不能如愿。你对她缺乏了解。你的问题是,你不了解对方,可又遭受缺少性爱的熬煎。"(124)第15章。此时吉姆和克里斯廷已经产生了爱恋之情。但是她却严肃地指出,无论是她还是他,都不能同时有两个恋爱对象。只是在吉姆宣称他与玛格丽特的关系已经破裂,而克里斯廷也决定不再同伯特兰来往后,他们俩人才"名正言顺"地恋爱起来。

艾米斯在树立吉姆和克里斯廷这两个正面形象的同时,向读者展示了两个"反面教员"——滥交女友的花花公子伯特兰和在爱情问题上弄虚作假的玛格丽特。

这部小说的内容和伦理都是传统主义的。

在叙述技巧和形式上也没有革新。与50年代同一时期的法国"新小说"相比,英国这一时期的小说是反革新、反实验的传统主义小说。人物的刻画是通过人物的行为来达到的,不着眼于人物内心世界的展示。情节的铺设和人物的刻画仍然是小说的主要关注点。人物的塑造虽然没有英雄与恶棍之争的那老一套,但仍然未能摆脱这一模式。结局也是"善有善报,恶有恶报","有情人终成眷属"。欧洲大陆和美国的文坛认为英国50年代的小说守旧。英国作家和读者却自得其乐。当时英国的文坛有一股强劲的复古思潮。他们陶醉于复古主义,对革新的实验主义嗤之以鼻。

艾米斯的文体直截了当,通俗易懂。他尤其善于用语言而不是情节来制造喜剧效果。例如:

> 戈尔—厄克特和卡罗尔坐在棕榈树丛的边上,谈得正起劲。当戈尔—厄克特看见有人向他走来,他从座位上站起来。这种礼节对狄克逊的社交圈子是不常见的。狄克逊一下子不知如何是好,而且怀

疑戈尔—厄克特是想动手强行抵制他们接近他。（108—109）

又如克里斯廷问吉姆：伯特兰是否可以成为她的丈夫：

克：如果我征求你对一些问题的看法，你在乎吗？

吉：当然不。

克：是这样。从你对我和伯特兰的了解看，你是否觉得我同伯特兰结婚是件好事？

吉：这岂不是你们俩人自己的事？

吉姆感到此时此刻正是他乘机向伯特兰大举进攻的好时机。可是，他不愿意这样做。因此，他说："我对你们俩人都不够了解。"克里斯廷听后不太高兴，在吉姆手臂上使劲地捏了一下，然后问道："你怎么看？"吉姆于是说："好吧。那么……我得说心里话。"

克：是的，当然罗。我要的就是实话。说吧。

吉：好吧，那么，我的回答是"不"。

克：懂了。为什么呢？

吉：因为我喜欢你，而不喜欢他。

克：就这些？

吉：这就足够了。这就是说，你们两人分别属于人类的两个类别——我所喜欢的人和我不喜欢的人。

二十一 一部"反文化"小说

——《幸运的吉姆》

从文化研究的角度看,金斯利·艾米斯写的《幸运的吉姆》不失为二战后英国文学中一部反高雅文化杰出的代表作。

二战后英国工党上台,随即进行一系列重大改革。接踵而至的是经济增长,人民生活明显提高。英国进入了"福利国家"新时期。这是英国历史上一个重要的转型期。时代的转型必然反映在文化上,而文化现象又是最能反映时代的。

工党政府在掌权后显然没有忽略文化工作。为了避免经济增长与"文化失范"构成不协调的文明情境,为了使经济发达与文化繁荣同步,英国政府在实行国有化的同时进行了若干大胆的改革,例如国家公费医疗法案与国家保险计划的实施。涉及文化教育的有两件事,在英国历史上也可谓空前:一是1944年制定并实施的教育法案使出身中下层阶级家庭的子弟得到政府资助,从而使大批工人子弟得以进入大学,接受高等教育;二是英国政府成立了"音乐艺术促进委员会",其宗旨是致力于提高全国人民的文化艺术水平,通过各种渠道,把原来只限于中产阶级欣赏的高雅文化(如高雅音乐和绘画

等)普及寻常百姓。半官方的英国广播公司第三套节目致力于推广高水平的音乐、戏剧和诗歌。

这些措施的目的是把英国中下层人民的文化教育水平和审美情趣或审美标准提高到与中产阶级接轨的水平,从而把他们的思想意识融于中产阶级的思想意识中。

可是,英国文化界此时却出现了反高雅文化的新气候,造就了一个新的文化转型期。这是英国政府始料未及的。

英国民间出现了"社团艺术"。这一文化运动推行一种有别于公众已经确认的戏剧、电影、绘画、音乐和舞蹈。他们把高雅文化和通俗艺术混杂在一起,旨在使以往政治上和文化上受到排斥的下层社会集团能够欣赏艺术,参与艺术活动。

战后英国有两股朝着相反方向刮的文化风。一股是复古风。1947年,全国书籍联合会举办了维多利亚时代小说首版书展。英国广播公司把维多利亚时代的名著编成了广播剧播放。美术界举办了前拉斐尔绘画作品展览。戏剧界上演维多利亚时代的戏剧。电影界把狄更斯的《伟大前程》、乔治·艾略特的《弗洛斯河上的磨房》等名著搬上银幕。以传统主义派闻名的作家A·E·理查逊1955年当选为英国皇家艺术学会主席。

这股复古风是在残酷的战争过去后,中产阶级对失去的"乐园"的眷恋。

与此背道而驰的是一批青年人的反高雅文化之风。"愤怒的青年"首先发难,向现代主义作品和提倡复古、实则倡导高雅文化的老家伙们发起了进攻。他们写出了反映时代气息的作品。书中的主人公大多出身工人阶级或中下层阶级,而不是传统小说中的中产阶级。过去经常扮演中产阶级人物或莎士比亚剧中的名演员,如以演莎剧闻名的阿尔伯特·芬尼,

如今津津有味地扮演起了工人角色，在工厂的车间开起了机器。过去舞台上和小说中常见的宽敞的客厅、豪华的陈设、绅士淑女或达官贵人高雅的谈吐让位给了工厂车间、厨房、小酒店、狭小的住房和粗俗的话语。

绘画界和戏剧界均出现了"厨房水池"派绘画和戏剧。1952 年，"厨房水池"派在伦敦举办了画展，这是英国二战后文化向通俗化发展的一个重要标志。

50 年代传媒迅速发展，拥有收音机、电视机的家庭越来越多。这就使通俗文化得以用十分快捷的方式迅速、广泛地传播，产生全国，乃至全球性的影响。

这一时期的文学作品，尤其是小说，开始走向民间化，世俗化，从而打破了原来长篇小说所具有的典雅和庄严，出现了"反小说"和"非英雄"。评论家弗兰克·奥克纳在《大学新才子和现代主义的终结》(1963)一书中，把英国 50 年代的"大学才子"为中心的文学运动称做"后现代主义"的开端。"后现代主义"这一称谓是否恰当，并不重要。但是，这至少说明 50 年代英国出现了一种新的文化精神和价值体系。而这一新文化精神是以"反文化"(即反高雅文化)的姿态出现的。

到了 60 年代，这一趋势终于形成一种新的文化气候：通俗艺术，摇滚文化，摇滚音乐几乎渗透到英国文化的所有领域。诞生于英国利物浦的"甲壳虫乐队"1961 年一举成名，继而风靡英伦三岛，进而征服美国。几个披头散发，又奏又演的青年人通过扬声器，把广场上数万之众煽动起来，制造一种狂欢式的节日气氛和民间文化，发泄狂欢情绪和意识，并以此嘲弄、颠覆、消解英国官方大力推广的高雅文化。

如果问《幸运的吉姆》的最大特色是什么？回答：反文化。

英国在战后的50年代和60年代还是个阶级壁垒森严的国家。位处中上层阶级的文人对二战后这批出身低微的新知识分子抱有根深蒂固的偏见和蔑视。英国著名作家毛姆1956年12月25日在《伦敦星期日时报》上写了一篇几乎是辱骂的文章，猛烈抨击艾米斯写的这部小说：

> 有的人告诉我，现在60%以上上大学的人都由政府资助。这是进入社会的一个新阶层——白领无产阶级。艾米斯……他小说中那样生动描绘的那些年轻人，的确代表了这一阶层……这些年轻人举止粗俗，不知道如何应付他们面临的社会困境……他们是一伙卑贱、恶毒、忌恨的家伙……他们鄙视慈善、温良和慷慨。他们是恶棍。他们会从大学毕业。他们中有的人肯定会欣慰地回到他们出身的那个简朴的阶级，有的会酗酒、犯罪、坐牢房。还有的人会成为中小学的校长，担负起培养下一代的职责，或者成为记者，影响公众舆论。其中的极少数会进入议会，会成为部长，统治这个国家。我把自己看做是幸运者，因为在我的有生之年，我并不会看到这一切成为现实。

毛姆所谓的"这些年轻人举止粗俗，不知道如何应付他们面临的社会困境"就是像吉姆这样出身低微的大学讲师不知如何应付中产阶级的社交生活和高雅文化。

这是一番充溢着阶级仇恨的愤怒发泄，同时也流露出"无可奈何花落去"的悲叹。

同阶级对立紧紧联系在一起的是两种文化的对抗。小说

一开卷,读者就看到威尔奇教授在高谈阔论高雅音乐——道兰特的音乐作品、钢琴、长笛、双簧管、单簧管等等。他在炫耀他对高雅音乐的知识和欣赏力。初涉中产阶级社交场合的吉姆被弄得云山雾罩,莫名其妙。书中这样写道:

> 威尔奇还在滔滔不绝地大谈音乐会。他怎么能在这样的地方当上历史学教授呢?靠他的著作吗?不是。靠他书教得好吗?更不是。那么是怎么混上教授的呢?同往常一样,狄克逊把这个问题搁置起来,对自己说,事关紧要的是此人有决定他的前途的权力……他必须千方百计让威尔奇喜欢他。而讨他喜欢的一个办法是在威尔奇大谈音乐时,他在场,并且显得知其所云。但是不知威尔奇是否察觉究竟有多少人在场听他唠叨。(8)

且看吉姆的窘迫。他对友女玛格丽特说:"你看,玛格丽特,你很清楚,我不会唱歌,不会演戏,不会演奏。天哪,我连乐谱都不懂……他是要考考我对文化的反应,看看我究竟是否适合在大学工作,你明白吗?"(24)为了逃避威尔奇教授家的周日艺术聚会,吉姆不得不说谎,说父母亲突然从外地来,不能准时赴会。他对他的朋友阿特金森说:"那是我的教授故作风雅的周末聚会。我不得不去。可是星期日一整天都待在那儿,真让人受不了。"(34)

威尔奇的儿子伯特兰,一个二流画家,同他老子一样,也爱故弄风雅。他说:"回家来看到文化的火炬还在省里燃烧,真让人感到高兴,让人充满信心。"(40)卡罗尔如此评论伯特兰:"就是他,伯特兰,那个画家。那个了不起的画家。当然,

他自己也知道他并非什么了不起的画家。正因为如此，他才有那种表现。了不起的画家总是有很多女人。所以，如果他能弄到许多女人，使他成为一个了不起的画家，他就不在乎他的画究竟如何。"（120—121）

小说采用喜剧和闹剧的一些手法嘲讽、揶揄、捉弄社会"精英"，达到抨击精英文化的目的。吉姆不是传统小说中的"英雄"，他是"非英雄"（"反英雄"），他是个小丑式的主人公。他的所言所为有强烈的诙谐成分。小说正是用诙谐形式宣扬民间诙谐文化，并以此同官方的高雅文化对抗。小说中的吉姆很像中世纪诙谐文化的典型人物——小丑和傻瓜。他用滑稽可笑或恶作剧的方式贬低、丑化属于文化精英的教授、音乐家、画家，以此贬低、丑化精英文化。他在浴室布满蒸汽的镜面上用手指写辱骂威尔奇教授的语言；在杂志封面上用黑色铅笔涂改、丑化作曲家头像；烧坏威尔奇教授家的床单；同画家伯特兰厮打，把他打翻在地，并且抢走了他漂亮的女友；抢走巴克利教授定的出租车。最具讥讽意义的是在许多社会精英出席的题为"幸福的英格兰"的报告会上，主讲人吉姆因怯场和酒醉，故意中途"昏"了过去，令听众大失所望。

他就是用这种小丑式的诙谐和胡闹亵渎社会精英和精英文化的庄严和神圣。

这部小说出版后，一时成为英伦三岛街头巷尾人人笑谈的话题，吉姆也成了人人喜爱的英式唐吉诃德。就技巧和情节而言，这部小说均无新意可言，何以赢得如此厚爱？我想主要是因为它塑造了一个新时期的"非英雄"，而这一"非英雄"又是以"反文化"的姿态出现的。在一定程度上，这部小说显示了转型期英国新文化的诞生——通俗文化和高雅文化相互冲突、相互抵消、相互补充、相互融合，造就了新时期的新文化。

二十二　穷汉子说："不"

——《那种莫名的感情》

金斯利·艾米斯这个名字是同《幸运的吉姆》联系在一起的。这部在50年代中期风靡英国的畅销书使作者一举成名，继而使他赢得了"愤怒的青年"作家的声誉。一个来自外省、出身中下层的年轻人在一所新办的大学任低级讲师，想保住自己的职位，想借"高攀婚姻"往上爬，结果闹出了许多笑话，出了不少"洋相"。他诅咒"福利国家"，因为它未能满足他的私欲。读者同情吉姆的境遇，同时又不禁要嘲笑他的无知和愚蠢。人们在吉姆身上看到了英国"福利国家"时期一类青年的典型——一群出身中下层的青年从硝烟散去、炮声停息的战场归来，上了大学，毕业后投身社会，本想在经济走向繁荣的"福利国家"一显身手，跻身于中产阶级，过过有钱、有酒、有女人的舒适生活，却发觉"壮志"难酬，四处碰壁。原来"福利国家"给他们的是虚假的理想主义，原来中产阶级和上层社会充溢着虚伪和庸俗。

《幸运的吉姆》以其"非英雄"人物吉姆·狄克逊和对"福利国家"轻轻的鞭挞，以及小人物笑剧式的反抗获得了读者的喜爱。这类小说一反20年代盛行的现代主义作品的晦涩

和脱离社会生活，使战后的读者从小说中看到了自己所生活的社会的本貌和自我，无疑给英国小说带来了某种新意。艾米斯的主人公大多是以转售文化为生的人——教员、图书馆馆员、新闻记者或出版家。他们从事文化，却又反对文化，反对那种虚伪的、装腔作势的高雅文化。这种对文化又恨又爱、对中产阶级和上流社会的又羡慕又忌恨、对出身的本阶级的贫穷与落后的又鄙视又依恋，构成了他们的矛盾心理，常常使他们处于不知何去何从的困境。金斯利·艾米斯、约翰·奥斯本、约翰·韦恩、约翰·布莱恩、艾伦·西里托、威廉·库帕等"愤怒的青年"作家对英国文学的贡献正是他们塑造了这样一大批出身低微的人物群体，并以生动、明快的风格反映一个急剧变化的新时代。作为社会生活的一面镜子，作为一个新时代的文学性史记录，他们的作品是成功的。

艾米斯在《幸运的吉姆》出版后的翌年（1955）推出了他的第二部小说《那种莫名的感情》。评论界起初对此作的反应冷淡，甚至是敌意的。著名评论家爱德蒙·威尔逊在该书出版后的次年写道："看看人们如何对待这第二部作品，我们得到的印象是英国的舆论正在联合起来对付艾米斯先生。我们在评论家的口气中明显地感到一股逼人的寒气。"（《能夸金斯利·艾米斯吗？》，《纽约人》，1956 年 3 月 24 日）评论界争议的焦点不在技巧，因为艾米斯是个传统派作家，在技巧上并无创新。触动评论家神经的主要是它的内容，即如何评价英国二战后的"福利国家"，或者说，如何看待英国社会。

《那种莫名的感情》讲述一个出身低微的青年约翰·刘易斯从穷困的矿区来到威尔士一座大城市的图书馆工作，结识了一位有钱有势的夫人，与她通奸，并凭借她的帮助，混迹于上流社会。上层社会的虚伪使他深感这并不是他应该追求的

生活方式，他时时受到良心的谴责，最后回到家乡，同矿工们生活在一起。

一个穷汉子与一个社会地位比他高的女人睡觉，玩弄她，抛弃她，以发泄阶级差异之愤。出身低微的男子主宰着比他们高贵的小姐、太太。太太和小姐用肉体、金钱和地位勾引穷汉子。世道变了。劳动者读这类小说有一种解愤的满足，保守的中上层人士则对这颠倒的历史感到愤恨。"福利国家"未能改变自己的社会地位和经济生活的人抨击它、诅咒它。这使评论界形成了对立的两派。让我们看看有的评论家是如何评论《那种莫名的感情》的。雷克斯·沃纳写道：

> 我认为这部新书《那种莫名的感情》非常令人失望。我曾经期望这部小说读起来总会有点趣味，未想到它让人看了讨厌、生气。小说里的确有些让人发笑的场面，但是总的说来，那幽默是恶意的。主人公道德上的困境也难以引起人们的兴趣……也许作者的目的是要造就一种明智的气氛，可是效果并非如此。小说读后让人大倒胃口，令人作呕。小说里的生活看起来没有意思，可我们知道的生活并非如此。
>
> （《伦敦杂志》，第 2 卷，1955，75 页）

沃纳的用语是晦涩的。若明确地讲，他是说，艾米斯的小说歪曲丑化了"福利国家"。在他看来，"福利国家""是满有意思的"。

理查德·李斯特对该书的抨击更为无情。他写道：

> 他（指艾米斯）是个冷酷、庸俗、好斗、头脑迟钝的家伙。他塑造的人物所生活的社会不是个优雅的社会，而是个最糟糕的福利国家……这个社会对敏感的人说来难以生存，他们不得不逃到那些爬满常青藤的高墙后那乔治亚式的住宅里去……艾米斯先生显然是热衷于笑剧和胡闹。在他的身上我们看不到含蓄和教养……
>
> （《新小说》，《新政治家与国家》，1955 年 8 月 20 日）

李斯特接着比较了艾米斯和伊夫林·沃、伊丽莎白·鲍温及安东尼·鲍威尔。他说："……他们（指沃、鲍温和鲍威尔）的小说写的是存在着特权的战前，而艾米斯写的却是完全没有特权的当今社会。"（《新小说》，《新政治家与国家》，1955 年 8 月 20 日）李斯特认为，战后英国的"福利国家"已经消灭了特权，人人平等。他写道：

> 鲍威尔先生小说中，那些上层人物很快就会在邮局排队，等着领他们的孩子的津贴。鲍温小姐小说中那些思想复杂的女主人公们将靠公费医疗治病和领取安眠药。沃先生小说中的军官和绅士在他们进入老年之前就会在饭厅或咖啡厅用餐。他们得在那里学会有关菜单的新知识。
>
> （《新小说》，《新政治家与国家》，1955 年 8 月 20 日）

显然，在李斯特眼里，战前那些靠特权享受舒适安逸生活的绅士淑女如今也得同寻常百姓一样排队领津贴，靠"福利国家"的公费医疗治病，甚至到食堂去用饭。他认为，"福利

国家"是个人人平等、机会均等的社会。他还指责艾米斯把"福利国家"这个新社会描绘成"一个令人讨厌和令人发笑的混合物"。(《新小说》,《新政治家与国家》,1955年8月20日)他轻蔑地称该书的主人公,一个对"福利国家"不满的青年,"是个集小职员所有讨厌的毛病于一身的年轻人"。李斯特对小说主人公刘易斯的恨,可谓恨之入骨。为什么?因为他嘲弄了"福利国家",更可气的也许是一个出身贫寒的小职员居然肆意玩弄了一个上流社会的太太,让她服服帖帖地为他效劳。李斯特对勾引刘易斯的阔太太——格鲁菲德—威廉斯夫人,一个善于玩弄权术、心灵肮脏的女人,却噤若寒蝉。这种分明的爱憎,也许只能说明李斯特的阶级偏见。

英国战后"福利国家"的确改善了劳动人民的生活,也给历经战乱和配给制之苦的英国人民带来了短暂的满足和幻想。但是贫富的悬殊依然存在。在50年代的"福利国家"时期,全国20%的中上层人口占有全国总财产的90%。牛津、剑桥这样的名牌大学的门,贫寒之家的子弟是难以跨入的。政府、企业的高级职位大多数被中上层阶级人士所把持。《幸运的吉姆》中的吉姆·狄克逊、《那种莫名的感情》中的约翰·刘易斯以及许多"愤怒的青年"作品中的主人公都曾经对"福利国家"抱有幻想,都曾一时被虚假的理想主义所陶醉。在他们梦醒时,才用令人发笑的小动作,或无损大局的小反抗,或不能触及根本的抨击,向等级森严的英国社会作了小小的冲击。

另一个评论家路易斯·西姆逊指责小说脱离了现实生活。他说:"有时艾米斯似乎抛弃了真实的生活,而真实的生活才是一部小说的价值所在。"(《新小说》,《新政治家与国家》,1955年8月20日)西姆逊认为小说中的主人公刘易斯有幸

生活在一个"成功的社会",应以此感到满足和高兴。他写道:"刘易斯所居住的套间是人们所能得到的好住宅,在那样的房间里,人们可以坐下来读左拉、德莱塞、法雷尔的小说……即便是从个人的是非标准看,在英国和美国,这样的社会也是成功的。"(《哈德逊评论》,第9卷,1956年,302页)至于舒适的套间以外的世界在发生什么事情,西姆逊是不屑一顾的。他说:"……在室外,天使在哭还是在笑,那很难说。"(《哈德逊评论》,第9卷,1956年,302页)

西姆逊认为刘易斯应该对自己的生活感到满足。而刘易斯又是如何描绘"福利国家"的生活呢?请看小说的几段描述:

> ……好久不下雨了,天气干燥,满处是窟窿的皮鞋越来越破,我没钱补鞋了……
>
> ……两个行动缓慢的老人从阅报室走向大门。他们看起来很穷。这使我想起了我也是穷汉子,一个月还得付6镑11先令5便士的电费。

当一大批出身劳动阶级的青年人大学毕业后进人白领阶层,保守的中产阶级人士突然产生了一种忧患感和恐惧感。毛姆1956年12月25日在《伦敦星期日时报》写了一篇文章,评论这批年青人。(见本书第283页)

那是毛姆在读了艾米斯写的第一部小说《幸运的吉姆》后发表的评论。其实,吉姆的"愤怒"和"反抗"都是微不足道的。这样一个颇为温和的青年已经激怒了毛姆,要是他读到了《那种莫名的感情》,他说不定会气炸了肺。因为刘易斯对"福利国家"的否定更加直言不讳。埃德蒙·威尔逊对毛姆如

此勃然大怒，发表了颇有见地的评论。他说："显然，这里有个阶级问题。的确，金斯利·艾米斯的作品中的人物有时缺乏教养，让人难受。如果毛姆读了艾米斯的第二部小说，他的言词肯定会更加激烈。"(《能夸金斯利·艾米斯吗?》，《纽约人》，1956 年 3 月 24 日)威尔逊还注意到，《那种莫名的感情》中的刘易斯没有像《幸运的吉姆》中的吉姆那样，受到评论家的喜爱。

对一般喜爱娱乐性小说的读者说来，吉姆·狄克逊显然更有吸引力。一个出身贫寒之家的外省青年进人大城市，步人中产阶级的社会，在文化、社交、道德、习俗等方面碰到了前所未有的新问题，闹出了许多笑话，让读者忍不住要笑出声来。吉姆多少是个笑剧式的人物。他还有点憨。也许是"憨人福分大"，他在走投无路时居然绝处逢生：一个百万富翁帮了他一把，给他谋了个好职位。原来是教授儿子的女友——一个漂亮的金发女郎，最后也投人了他的怀抱。这种传统式的愉快结局使一些喜爱娱乐小说的读者感到满足，同时也使他们自己的欲望得到一种精神上的满足。在追逐物质和感官享受的"福利国家"，众多的青年人都梦想能有朝一日成为"幸运的吉姆"。这种愉快的结局显然冲淡了小说的批判性，并给人们留下了幻想。

刘易斯是比吉姆更具有挑衅性、反叛性的人物，他对中上层阶级和"福利国家"表现出强烈的蔑视和敌视，虽然他同吉姆一样，也有世俗的追求——社会地位、金钱和女人。他与吉姆不同之处在于他时时受到良心的谴责，处处感到上流社会的虚伪和势利。他是靠着格鲁非德—威廉斯夫人的"后门关系"谋得一官半职的。在肉体上，他满足了格鲁非德—威廉斯夫人，也满足了自己。可是，在精神上，他却陷人了内疚和

自我冲突的困惑。是拉着女人裙子往上爬，还是自食其力、洁身自好？在这两种选择之间，他究竟何去何从？刘易斯选择了后者，回到了贫穷落后的家乡，回到了周围都是体力劳动者的煤矿。他深情地说："这是我的家乡，""我是在这里出生的。"吉姆走的是另一条路，他靠着富人和女人的提携，爬上去了。两部小说的结局都是愉快的——吉姆是个"幸运儿"，地位和美人都弄到了手；刘易斯拒绝了富家太太的爱和"关怀"，毅然出走。

《那种莫名的感情》中有段格鲁菲德—威廉斯夫人同刘易斯的对话，写得生动：

> 格：你已经得到了这个职务，还有什么可烦恼的？是不是觉得丢脸，因为这职位不是靠你自己的本事弄来的？亲爱的，这种想法太幼稚……约翰，你听我说，你现在所处的地位不允许你对送上门来的好处吹毛求疵。我可以告诉你，自打我同弗农结婚后，这种走后门、靠关系的事我见得多了。你可以相信我的话，在今天这个世界上，没有任何一个人能完全凭自己的本事得到任何职业和地位，总是有其他什么原因在起作用。也许是政治，也许是因为本人长得漂亮，或者是学历，或者是有后台，或者是其他什么你爱怎么说都行的因素。也可能是私人交情，帮个忙。我明白，你要是全凭自己的本事得到这个职位，你会觉得高兴……可在这件事上你无需感到羞愧。
>
> 刘：你说的这一切我都知道。可是不管怎么说，这仍是欺骗行为，我不喜欢欺骗，这是我最反感

的……我已经决定不接受这个职位。

格：如果你认为这也值得大惊小怪，你是个大傻瓜，是孤芳自赏。好多人都在干这种事，收起你那良心吧。

刘：……这是笔肮脏的交易。

格：喂，约翰，你得懂事点，世道就是如此，你难道还不明白？按照你的思路，难道我们通奸就不是一笔肮脏的交易？你的良心何在？你就心安理得？

刘：你知道我受到良心的谴责。

格：你难道不明白钱是最重要的……

（《那种莫名的感情》，伦敦，1955年，210—212页）

艾米斯在《那种莫名的感情》中所塑造的刘易斯和女主人公格鲁菲德—威廉斯夫人比起《幸运的吉姆》中的吉姆，无论在技巧和社会意义上都更高一筹。不少评论家都指出艾米斯这第二部小说比他的第一部小说写得好。希拉里·科克说："我认为这本新书以另一种不同的风格比艾米斯的第一部小说写得好。"爱德蒙·威尔逊在谈到小说的人物时写道：

约翰·刘易斯和吉姆·狄克逊共同面临的问题是，他们都需要抵制祖辈的传统观念，设法跻身于上层阶级，享受上层人物的荣华富贵。1945年上台的工党政府和"福利国家"的理想激励着他们这么干。他们费尽心机，广泛交际，不惜牺牲个人的尊严，顽强地往上爬。吉姆成功了，刘易斯失败了。然而，刘易斯在地上爬了一阵子后，终于站了起来。

（《能夸金斯利·艾米斯吗?》，
《纽约人》，1956 年 3 月 24 日）

威尔逊认为艾米斯小说中的人物比安东尼·鲍威尔小说中的人物更有意思，更吸引人。

哈维·韦伯斯特写道：

> 这部小说比《幸运的吉姆》好得多。《那种莫名的感情》集中写约翰·刘易斯这个人物。他装腔作势、伪善，可是他看透了自己，不禁让读者喜爱他的坦诚。他的失败也可能是你的失败……令人惊喜的是艾米斯先生使我们相信约翰·刘易斯也是个讨人喜欢的家伙，他诚实地认识到自己道德和不道德的双重性，并真诚地努力使自己从不道德变为道德。
>
> （《欢乐的好人坏人》，《星期六评论》，
> 1956 年 2 月 25 日）

其他评论家则认为这部小说在技巧上高于艾米斯的第一部小说。伊沙白·奎格得在《观察家》撰文，批评《幸运的吉姆》结构松散，语言重复，不如《那种莫名的感情》在结构上“严谨而富弹性”。前者以“琐碎的笑料”取胜，而后者却“巧妙地融合了愤怒和开心，让人爱不释手”。F·H·布洛克、威廉·荷根等评论家也称赞这部小说在社会意义与技巧上优于《幸运的吉姆》。然而，有的评论家对艾米斯在小说中讥讽杰出的英国诗人迪伦·托马斯却大为不满。雷克斯·沃纳写道：“书中确有一些滑稽可笑的场面。但是总的说来，这种幽默似乎格调不高。例如，在许多人看来显然是对迪伦·托马斯的

嘲弄(如果原意并非如此,也是毫无意义的)。这除了暴露艾米斯先生的怨恨外,并不表现他在讥讽的手法上取得了任何令人惊叹的成就。”

有的评论家对小说中的笑剧插曲颇多微词。路易斯·西姆逊批评了小说中刘易斯在格鲁菲德—威廉斯夫人的卧室偷情时听见她丈夫回来狼狈遁去的插曲,认为,“这种场面让人发笑,”“却是从法国卧室戏剧中学来的廉价品。”德·曼林认为该书“那种吵吵闹闹的幽默太多,”希望“艾米斯先生下次能说点别的什么”。

也有不同的看法。1995年9月16日,伦敦《泰晤士报文学副刊》刊登了一篇题为《社会的不合拍者》的文章,其中写道:

> 意识到阶级斗争,但仅仅从个人的穷困出发来谈阶级斗争,甚至以戏谑的方式谈阶级斗争,在30年代的评论家看来,简直是对作者所胸怀的社会理想主义的一种侮辱。这种有意的、无责任感的阶级意识在《幸运的吉姆》和《那种莫名的感情》中是十分明显的。这也是艾米斯先生的小说之所以成功的原因之一。对那些浮华的上流阶层嗤之以鼻,尤其是艾米斯先生的《那种莫名的感情》中的男主人公,那个威尔士图书馆员的那种嘲弄,我们读了会心里高兴。这个受到压抑的但有破坏性的年轻人在一座威尔士城市闯荡,他表演的笑剧是精彩的喜剧。艾米斯先生是当今作家中难得的一个,能让我们发笑。他的对话很出色,把握场景的时间很巧妙。

《那种莫名的感情》中的滑稽场面比《幸运的吉姆》少得多，而对“福利国家”和上流社会的抨击却更为强烈。如果要在“愤怒的青年”作品中寻找“愤怒”，《幸运的吉姆》会使你失望。吉姆原本就无多少“愤怒”可言，最后以“双喜临门”（漂亮的女人和好职位）满足了自己的私欲，原有的牢骚也就化为乌有。刘易斯拒绝与上层人物同流合污，表现出了一个穷汉子的骨气。他倒是真有些愤怒的呐喊。他曾说：“我发誓要做到两点：一、我不能再让她向我灌酒；二、作为资产阶级不共戴天的死敌……我决不再到这里来。”（《那种莫名的感情》，伦敦，1955年，40页）

这部小说并不是一部工人阶级小说，艾米斯本人出身中产阶级，对工人阶级所知甚少，也无多少感情可言。他对劳动人民的形象的刻画和工人生活的描述远不如亨利·格林。但是书中的阶级意识却引人注目。书中有一段工人詹金斯同刘易斯的对话：

> 詹金斯：说实在的，约翰，你同他们那种人打交道，真让人吃惊。
>
> 刘易斯：你反对，是吧？
>
> 詹金斯：你心里明白，我无权表示反对或赞同。我只是觉得他们同你不是一路人，或者说，你同他们不是一路人，你怎么说都行。（他举起了拳头。）谁能信得过？世上难道还有忠诚？还有信任？（他的声音发颤。）人的自尊自爱那里去了？（他一拳打在桌子上。）完了。一切都完了。
>
> （《那种莫名的感情》，伦敦，1955年，40页）

《那种莫名的感情》已经接触到了社会制度的问题，这就使中下层人民的不满或愤怒超越了个人私欲的狭小天地，从而把一批青年所面临的问题置于整个的水平线上来加以审视。小说中的沃特金尖锐地提出了社会的出路问题。他对约翰说：

"我们在寻找社会开关。"

"社会开关？"

"是的，我们想找到社会开关……你只要按一下开关，你得到的就是B，灯就亮了。也就是说，你的政策产生了社会效果，懂吗？其实，这里没有什么神秘的东西，是有了社会效果，懂吗？其实，这里没有什么神秘的东西，是吧？……当然，我们要走的路还很长。但是，当我们有了必需的知识时，我们就可以对社会进行科学的研究……只要一旦找到了这种社会开关，我们就可以对社会进行总体安排，是吧？这是一幅全球性的宏图，懂吗？"

（《那种莫名的感情》，伦敦，1955年，40页）

"那种莫名的感情"指的正是主人公刘易斯所处的思想和感情的困境。他先是厌恶落后、贫困的矿区，从那里跑了出来，继而跻身于中产阶级。几经折腾，终觉自己难以适应中产阶级的生活方式，又回到了劳动者的生活天地。作为一部社会小说和道德小说，《那种莫名的感情》比较深刻地揭示了战后英国"福利国家"所经历的社会变革和伦理观的变革。随着蓝领阶层的子弟进入大学，接受高等教育，步入白领阶层，多年形成的阶级结构发生了变化。经济、文化、科技的发展，

阶级关系的变化……冲击着维多利亚时代的传统道德观。这使许多青年，尤其是出身中下层阶级的知识青年面临一个新的社会环境和道德环境，面临新的挑战和选择。《幸运的吉姆》中的吉姆爬上去了，离开了他出生、成长的阶层。《那种莫名的感情》中的刘易斯背道而驰，撇下了已经到手的、爬上去的良机，毅然回到了故里，以取得心理的平衡和良心的慰藉。这是“福利国家”时期中下层受到高等教育的青年的两大类型。他们究竟应该走哪条路？

二十三 《蝇王》的哲学寓意

在西方出版界，一部严肃小说要是能印上100万册，再版十次，也就非同寻常。《蝇王》再版达40次，印数超过1000万册，被译成近30种文字，几乎在全球运行，并作为文学的教材进入西方许多大学的文学系。说它经久不衰，独领风骚数十年，不为过也。

英国作家E·M·福斯特读了这部小说后称它为"1954年最杰出的小说"。可是福斯特未曾料到它会产生那么大的影响。40年后人们如何看待这本小说呢？英国当代著名作家和评论家马尔科姆·布拉德利在他的近作《近代英国小说》(1993)中称它"有一种永恒的、不受时间限制的气派"。40年来，文坛各种流派此起彼伏，人们的审美情趣不断变化，时间未能淡化《蝇王》的文学价值。相反，人们日益认识到它是一部难得的佳作。

1983年，威廉·戈尔丁和夫人正悠闲地隐居在英国一个幽静的乡村，安度晚年，喜讯传来：他荣获当年诺贝尔文学奖。这自然使他喜出望外。他当时已是年过70岁的高龄人。英国人也为此欢呼。自从温斯顿·邱吉尔1953年获此殊荣后，

英国翘首等待此奖再度光临,足足等了30年。

得奖十年后的1993年,戈尔丁突然离开了这个他曾经诅咒的世界。1991年,格雷厄姆·格林已先他而去,他俩的离去使英国文坛失去了两颗巨星。

二战后的西方,小说的处境不妙。迅猛发展的电视业把人们的视线从文字引向荧光屏。色情文学和通俗小说又极大地冲击了严肃文学。一部二百来页的严肃小说,其中没有一个女性人物,自然也就没有男女之情和性爱,没有跌宕的情节,也不见悬念迭起。故事简单:在一次核战争中(作者预见的第三次世界大战),一架飞机载着一群十几岁的男孩离开英国本土,飞往南方逃难。飞机不幸被敌方击落,孩子乘坐的飞机落在一座荒无人烟的珊瑚岛上。在失去成人、法律、政府、传统道德规范约束的情况下,孩子们起初还企图用文明的方法在绝境中求生存和援救。但不久,人性中的恶发作,导致孩子们相互残杀。小说取名《蝇王》,因为它是污秽、丑恶的同义词。用弗洛伊德的理论分析,一旦人摆脱了"超我"的制约,"本能"便纵情驱使人性中潜伏的兽性干出天下许多荒唐残酷事。

这是一部关于一群十二三岁的少年的故事,却不能归入少儿文学的文类。因为少儿读者只能把它当做一本普通少儿冒险故事或荒岛故事来读,难以诠释它的寓意,或者说,难以破译作者用密码传递的信息。它的晦涩的深层含意折射出的言外之意、弦外之音让西方许多博士生苦苦思索,孜孜研探它的奥秘。文学评论家、政治家、历史学家、心理学家、宗教家……都可以从不同的视角去诠释这部不足200页的小部头小说。它的广阔的诠释天地构成了极强的挑战性。在大学的课堂里,向大学生挑战,向文学教授挑战,从而使它成为讲课

时很有讲头，讨论时很有争头的作品。

《蝇王》反传统性、寓意性和象征性是诠释的沃土。

传统的儿童小说歌颂儿童天真无邪、勇敢、淳朴、善良，它通常是扬善抑恶。19 世纪的英国小说尤为明显。罗伯特·斯蒂文森的《金银岛》和R·M·巴兰坦的《珊瑚岛》中的主要人物是团结友爱、抗强扶弱、以勇敢和机智战胜邪恶的少年。这些作品均以维多利亚时代的乐观精神竭力表现善战胜恶的传统格局的。戈尔丁反其道而行之，于是写出了一部与《珊瑚岛》大相径庭的小说。他甚至在《蝇王》中采用了《珊瑚岛》中的两个主人公（拉尔夫和杰克）的名字。《珊瑚岛》中有一段精彩的插曲，描写三个少年解救一个即将遭野蛮人残杀的少女：

> 此时，刚刚杀了人的野蛮人手拿一根大棒向少女走去。见此情景，杰克在岩石上发出一阵像是临死前的尖叫声，从 15 英尺的悬崖上纵身跳下。野蛮人尚未从惊恐中醒悟过来时，杰克已经降临在他们中间。与此同时，彼得金和我穿过树丛，向被俘的土人冲去。杰克挥舞手中短棒，举手一击，把野蛮人打倒。紧接着，他满腔怒气，转身冲向那个黄头发的野蛮人……不到十分钟，我们的对手一个个全被打翻在地，成了我们的俘虏。(316)

好一幅英雄救美人的传统图景！

《金银岛》和《哈克贝利·费恩历险记》中的少年也个个足智多谋，智勇双全，是少年英雄，善的代表人物。在西方神话中，小天使是长着翅膀的小孩子。于是，儿童有了圣洁的形

象。戈尔丁决心打破这一传统的少年儿童美好形象。《蝇王》中的孩子比《珊瑚岛》中的孩子还小几岁，而其狠毒却让人想起“人之初，性本恶”的论断，试读《蝇王》中的这一段：

杰克朝前冲去，手中长矛直刺拉尔夫的胸膛。拉尔夫一眼瞥见杰克的手臂，察觉他武器的位置，用矛柄把刺过来的矛头挡开。接着，拉尔夫转过长矛刺向杰克，矛头擦过杰克的耳朵。他们俩胸对着胸，大口喘着气，推推搡搡，怒目相视……杰克挣脱开，朝拉尔夫挥舞长矛。他俩心照不宣地以长矛和军刀，朝对方砍去……(161)

接着，杰克和罗杰从山上隘口将巨石推下，蓄意杀害皮格：

拉尔夫早在看到巨石前就听到了它滚动的声音。他觉得大地在他脚下震动了一下……接着，一块红色巨石在一片尖叫声中从隘口滚下来。拉尔夫立即扑倒在地。

巨石砸在皮格的下巴和膝盖这一大片面积，海螺被砸成无数白色的碎片，化为乌有。皮格一言未发，连咕哝一声都未不及，就从岩石侧面翻落下去。巨石又蹦跳了两下，最终消失在森林中。皮格往下坠了40英尺，仰面摔倒在海中那块红色的礁石上，脑壳迸裂，脑浆四溢，头部被鲜血染成了红色……(164—165)

再看西蒙被杀害:

> "杀野兽哟!""割断它的喉咙!放它的血!"
>
> ……西蒙此时大声喊叫,说山上有个死人……
>
> 一根根木棒朝他打去……"野兽"在圈子中双膝跪地,手臂交迭地护着面孔。"野兽"挣扎着,冲破了包围圈……摔倒在靠近海水的沙滩上。人群尾随蜂拥而至。他们从岩石山一涌而下,跳到"野兽"上,叫着,打他,咬他,撕他。没有说话声,没有动作,只有牙齿和爪子的撕裂。
>
> ……只有那"野兽"静静地躺在那儿,离海边几码远的地方。即使在滂沱大雨中,他们也能看见那"野兽"小得可怜。他的鲜血染红了沙滩。(139)

西蒙是被误杀(在黑暗中被错看成为野兽),还是被有意残杀?作者有意晦涩,未作明确交代,这也是西蒙的好友拉尔夫和皮格争论的问题。西蒙是作者最宠爱的人物。他聪慧,有远见卓识,讲文明,有理智。孩子们流落荒岛后的第一怕就是怕岛上有野兽,并组织人员四处搜索。西蒙却一语道破:"我的意思是……也许你们惧怕的野兽正是我们自己。"(80)在同一章里,皮格问道:"我们是什么?是人吗?或是野兽?或是野蛮人?"(82)

西蒙的死是文明和理智的毁灭。戈尔丁用辉煌的海葬送走了西蒙:

> 好奇的海中小生物组成了闪亮的镶边,围着西

蒙的尸体；在稳定的星座的光芒照耀下，它发出闪闪银光。西蒙的尸体缓缓地漂向辽阔的大海。(140)

用人物的行为和语言表现人物的内心世界是传统的手法。戈尔丁却赋予人物的行为和语言以极强的寓意和象征性。吹海螺、抢海螺、擦眼镜片、造火、护火、火灭、打猎、杀猪……其丰富的寓意和象征性能引出不少“说法”。第8章中蝇王和西蒙的对话是全书的高潮之一。蝇王说：

“没有人会帮你的忙，只有我。而我是野兽。”

“别梦想野兽会是你们可以捕捉和杀死的东西。”

“你心中有数，是不是？我就是你的一部分？这就是为什么事情搞得这么糟。”

蝇王向西蒙点破：孩子们惧怕的“野兽”或“鬼”也就是恶，而恶不是外在的，它就存在于人性之中。同蝇王对话后，西蒙在山上搜索“野兽”，而终于找到的“野兽”却是一具腐烂发臭的飞行员尸体，亦即是人，发臭的人。

写人性恶是个古老的题材。早在两千多年前，在古希腊和中国春秋战国时，就有哲人大谈人性之恶。在西方，只是在文艺复兴时期，性善论者才获得优势。洛克、休姆、卢梭在17、18世纪是有影响的、主张性善论的哲人。到了19世纪，马克思主义才科学地论述了所谓人性之善与恶实为客观环境造成。恩格斯在《反杜林论》中说：“人来源于动物这一事实决定了人永远无法彻底摆脱兽性。因此，只是个摆脱得或多或少的问题，只是兽性或人性程度上的差异问题。”难怪有人

说，人介乎天使与动物之间；人与人的差异只在于：有人靠近天使，有人则接近动物。弗洛伊德有一点说得好：当人摆脱“超我”的约束时，“本能”就会驱使人的兽性去干坏事。我国“文化大革命”时，“公、检、法”被“砸烂”，政府、法律、警察停止工作，传统的规范被看做是“四旧”被遗弃，“造反”造成天下大乱。在这种形势下，一批“红卫兵”（也是一些十几岁的孩子）似也可说是在摆脱“超我”的约束时受“本能”的驱使干出了许多荒唐事。

西方一些评论家曾指出，《蝇王》这部小说给人以慰藉。此话怎讲？原来人们对人性中的善期望过高，过于理想化；失望之余，不免产生悲观情绪。其实人可不必，因为人性中有恶作祟，人干出伤天害理之事又何必大惊小怪。

戈尔丁在回答关于这部小说的提问时曾说：“这部小说的主题是企望通过揭示社会尚存的种种弊端追溯人性的缺陷。其寓意是：一个社会好与坏不是靠任何政治制度，不管它是显得多么符合逻辑，多么受尊敬，而是靠一个人的道德天性。”他说他之所以要写这样一本小说，是因为“人对自己的天性的认识实在是无知得惊人”。他称自己是“公民、小说家和学校校长”，并且说，作为一名公民，他“关心的是用适当的方法清除社会弊端”，作为一个小说家，他“要寻找适当的形式展示人的天性”。他坚持认为，世界的腐败“源于人性本身”。他说：“是人性中的邪恶创造了邪恶的社会制度，或者说，把原先是，或可能是好的制度变成邪恶和破坏性的制度。”

《蝇王》也可归人荒岛文学。同 18 世纪笛福写的《鲁滨逊漂流记》、19 世纪斯蒂文森写的《金银岛》比较，可以发现：《鲁滨逊漂流记》表现出英国 18 世纪殖民主义时期向外扩张的气势。19 世纪的《珊瑚岛》和《金银岛》则洋溢着维多利亚

时期繁荣昌盛时的乐观主义。在经历了两次世界大战的文人笔下，这种乐观主义已荡然无存。前三部小说是对开拓冒险精神和人性善的颂歌，而《蝇王》却是一曲挽歌，哀叹人性的堕落。法国作家加缪的作品也是灰色的、压抑的。他对二战后西方许多作家的心态有几句很中肯的话。1987 年，他在接受诺贝尔文学奖时说：

> ……在他们 20 岁的时候，正值希特勒建立政权。与此同时，革命也取得了一些进展。在他们结束学校教育时，面对的是西班牙内战、二次大战以及欧洲的集中营、拷打和囚禁。也正是这些人，他们今天不得不去教育人们，而且是在一个处于原子弹毁灭的威胁下的世界工作。我认为，谁也不能要求他们是温情主义的。

戈尔丁也并非天生悲观。二次大战以及战后的英国生活和冷战促成了他思想的变化。他曾说："我天生是个乐观主义者，但是一种奇怪的逻辑——有时我但求它离奇古怪——使我变成一个悲观主义者。"他又说："我并不是说每一个人都生性恶毒。但在二战前，我年轻时，对人确实持不切实际的想法，虽然我当时并不是一个马克思主义者。你会发现世界上只有马克思主义才持人尚可教化的观点。但是，我经历了战争，战争改变了我的看法。战争教给我和我的同辈许多人的完全是另一回事。"

在《他这一代人的作家》一文中，戈尔丁说："如果一个严肃的小说家对人间悲剧怀有一种严肃的、埃斯基里式的倾心关注，他就会献身于寻找社会弊端的根源，而不是仅仅描述社

会弊端的症状。"他把社会弊端归咎于人性的恶，自然是找错了源头。他的悲观是理想毁灭的结果。心头根深蒂固的愿望仍是对乌托邦式的理想国的追求。到了老年，当战争造成的消极心理影响淡化后，他的作品也渐渐走出了灰色的笼罩，变得乐观起来，如《航程祭典》(1980)、《近距离》(1987)、《甲板下的火》(1989)等。

戈尔丁被称为"寓言编撰家"。他的小说常被称为"神话"或"寓言"。《蝇王》则是他所有的小说中最富有哲学寓意的作品。他的小说糅合了现实主义的叙事方法、寓言的特点和内心的探索。戈尔丁本人却说他的故事"是神话，不是寓言"，并且解释说："寓言是明显的人造的东西，而神话却来自事物的根本。"戈尔丁的叙述特点是使人物的行动和实物成为思想的意象。

全书中最常见、最突出的字是"野兽"。第5至第9章《兽从水中来》、《从空中来》、《暮色的高树》、《献给黑暗的供品》、《窥见死尸》的中心议题都是野兽；其中的高潮则是第8章中蝇王同西蒙的对话，点破了象征邪恶的"野兽"无需搜索，它就存在于人的心中。西蒙向孩子们传达的真理是：孩子们惧怕的"野兽"就是人，或者说性恶的人。具有强烈的反讽意义的是传达这一"真理"的人反而被当做"野兽"被杀害了。

这部小说为什么没有女性人物？用飞机疏散孩子逃往南方为什么没有带女孩子？这是个颇费篇幅的问题，在此姑且不谈。可是，许多评论家和读者都注意到了书中一段重要的插曲——男孩子残杀母猪的场景：像野兽一样的男孩在母猪身上表现出的残酷和性虐待狂。

在这儿，酷暑的热气使母猪倒地。于是猎手们

> 一拥而上……罗杰围着倒在地上的母猪转，哪里有猪身露出，就用矛往哪里猛刺。罗杰在母猪身上找到一个可以下手的地方，用长矛往里面猛插，使劲往里捅，一直到把他全身的重量都压在长矛上。长矛渐渐地往里扎，母猪发出刺耳的尖叫声。

在这里，男孩的兽性发作明显地暗示疯狂的性行为。

小说中实物的象征性处处可见。海螺既是权力的象征，又象征民主治理和理智。海螺的粉碎意味着民主与理智的终结，无政府主义和混乱的开始。在作品的前半部，皮格不时地擦他的眼镜片——这个小知识分子在用智慧思考问题了。孩子们要生火，苦于无火，无燧石，也无燧木取火的技术。于是想起了在学校里学到的用镜片聚阳光点火。皮格的眼镜有了新的用场。火果然点燃了，有了火，可以取暖，可以吃熟食，照亮黑暗的夜空，可以作为求救的信号引来过往船只的救援。

在西方，火的象征意义是家喻户晓的：火总是和神灵联系在一起。《圣经》中的《出埃及记》记载了上帝白天用烟柱，晚上用火柱指引以色列人安全地逃出埃及，通过荒原，到达目的地。火也使我们想起从宙斯那里盗火给人类的普罗米修斯。以拉尔夫为首的孩子把看守火、保持火的旺盛看做是头等大事。因为火与烟才能引起过往船只的注意，使救援成为可能（其中有拯救灵魂的寓意）。而以杰克为首的孩子却玩忽护火的职责，一味追求打猎食肉和取乐。这是以酒神为代表的非理性力量（人的本能的原始力量）与以太阳神为代表的理性力量的冲突。

《蝇王》并未扬弃传统小说中善与恶斗争的二元对立格局。书中的五个主要人物（拉尔夫、西蒙、皮格以及杰克和罗

杰）代表理性、文明、善良和非理性、野蛮、邪恶。与传统格局不同的是，善在这场冲突中打了败仗；西蒙和皮格相继被杀，拉尔夫在失去了“智多星”皮格和“预言家”西蒙这两个“左右手”和追随者后，已成了四处躲藏的孤家寡人，捕猎的对象。而杰克却俨然以独裁者的姿态统治着全岛。恶战胜了善，非理性压制了理性，混乱取代了秩序，文明让位于野蛮，民主被专制践踏。为了驱赶躲藏的拉尔夫，杰克一伙不惜纵火焚烧全岛。小说结尾时，这座原似伊甸园的珊瑚岛已被一批小小年纪的“野蛮人”（戈尔丁在书中后来用此称呼这些孩子）统治，并濒于毁灭。

小说的收尾不够好。拉尔夫走投无路时，一个海军军官突然降临身前。他得救了。这样的结局太传统，很像两千多年前古希腊、罗马戏剧中的 deux ex machina（用舞台的机关送出来参与剧情进展的神仙，即在紧急关头突然出现扭转局面的人）。也许，一个开放式的收尾更能拨动人的心弦，更能触发读者的想像——拉尔夫是生是死？大火吞噬全岛，其他的孩子的命运如何？这座美丽的珊瑚岛难道就这样毁灭了吗？我们生活的这个地球的未来如何，结局是否会像这座珊瑚岛？

但是，结尾也有伏笔。最后一段是这样写的：

> 军官被这一片哭泣声包围；他被感动了，有点不知所措。他转过身子，好让他们有时间振作起来。他等待着，眼睛盯着停泊在远处的那艘漂亮的巡洋舰。

显然，一艘英国巡洋舰在执行战斗任务时途经珊瑚岛，偶然瞥见燃烧的小岛，把舰开了过去。舰上的成人会把孩子救

走。但是，珊瑚岛将毁于大火。而巡洋舰也将投入仍在继续的第三次世界大战，带上原在舰上的海军官兵，也带上这帮已经历了残杀的孩子。他们将投入新的战斗，或者说，新的残杀。

二十四 工人写工人

——西里托的《星期六晚上和星期日上午》

生活在社会主义国家的人(如我国和前苏联)读过许多写工人阶级的小说。在工人阶级领导的国家里出版的文学作品中,工人的形象是美好的、高大的。在"史无前例的文化大革命"时期,文学艺术作品中的工、农、兵形象必须是"高、大、全",即形象高大,完美无缺。

我们在"全世界无产者联合起来!"的口号和《国际歌》的歌声中长大,因此,对生活在资本主义制度下的工人阶级也一视同仁,从未想过资本主义国家的工人和社会主义国家的工人在本质上有什么两样。我们曾经殷切地期待着资本主义国家的工人阶级像十月革命前的俄国工人阶级那样,推翻旧政权,建立新政权,当家作主人。

在资本主义国家,以工人为主人公,以工人生活为题材的文学作品本来就不多。工人出身的作家写工人的作品就更是少见。20世纪是工人阶级觉醒,并在政治、经济领域显示其强大威力的时代。可是,如果写一部20世纪英语文学史,或者英语小说史,究竟能列出几部描写西方工人阶级的佳作?恐怕是不多。

很不幸，这个伟大的阶级常常被西方文学家抛在被遗忘的角落。

原因是多方面的。真正是工人家庭出身，又当过工人的作家太少、太少。在西方，写工人阶级的作家大致可分为三类：一类是出身中上层阶级、本人并不靠出卖劳动力谋生的作家。他们多是左派作家，出于对工人阶级的同情，往往用一种多少是恩赐的态度，站在上层俯视工人阶级的悲惨生活。但是，由于缺乏工人生活和劳作的亲身体验，他们出手的写工人的小说总是给人以隔窗窥视的感觉，人物的刻画也苍白无力。另一类作家原是工人家庭出身，但本人并无做工的经历。他们受过良好的教育，大学毕业后就步入白领阶层，随即脱离了这个阶级。他们写出的工人小说同样欠缺真实和丰满。再一类就是像艾伦·西里托这样的作家：出身工人家庭，身居工人群体，自己又有长期工厂劳动的亲身体验。这类作家写出的工人小说，你一看，就知道这是“真品”，其内容、语言、文体、风格都散发着工人的气息。

说到此，想起了写《通向威根码头之路》(1937)的乔治·奥威尔。我国许多读者熟知他写的《畜牧场》和《1984年》，对这部描写英国工人劳作和生活的作品比较生疏。奥威尔可归属于我上述的第一类作家。30年代，奥威尔是个激进的左派作家。他对帝国主义、殖民主义、资产阶级和统治阶级进行了无情的揭露和抨击，同情工人阶级被剥削、被压迫的悲惨生活。为了写出一部反映工人生活的小说，他到英国北部工业区去体验生活，与工人同吃、同住、同劳动。他同兰开夏郡和约克夏郡的煤矿工人并肩劳动，住在狭小、肮脏的工人住宅区，同工人一道吃粗糙、低劣的食品。这段经历对奥威尔的震动很大。

《通向威根码头之路》就是这段不平凡的经历的结果。《通》不是一部小说，它是纪实文学。奥威尔心里明白，凭他这点经历，要写出一部有血有肉的工人小说仍是困难的。他是带着一种内疚和赎罪的感情去体验生活，继而写出这部小说的。在作品的第8章，他说自己出身于"偏下的上层中产阶级"，并且"是本阶级有典型性的人物"。(122)他又说：

> 我有一种沉重的负罪感，我必须赎罪……我归结出一条简单的道理——被压迫者总是对的，而压迫者总是错的。这是个错误的结论。但是，你作为压迫者阶层的一员，得出这样的结论是自然的。我觉得我不仅必须摆脱帝国主义，而且还必须摆脱任何形式的人统治人。我要深入到被压迫者中去，成为他们中的一员，同他们站在一起反对暴君……就这样，我的思想转向了英国工人阶级……一旦我同他们生活在一起，并被他们接受，我就能深入到最底层了，了解到真实情况……这样，我就能部分地摆脱内疚感。(148—150)

同奥威尔和其他写工人的西方作家相比，西里托自有其独特之处。他出生在诺丁汉一个穷困的工人家庭，父亲是个非熟练工人。30年代初资本主义世界经济大萧条时期，他们一家老小常常需要靠领救济餐过日子。他14岁辍学，到自行车厂当工人。他的亲友、邻居都是工人，他在工人环境中长大成人。

西里托没有受过多少教育，小学毕业而已，能写诗、写小说，靠的是勤奋和名家指点。写诗，他是失败者。写小说，他

成功，还因为他写的工人题材的小说是许多西方作家望而却步的，因为那是他们很陌生的题材。他写来却得心应手，有血有肉。所以安东尼·威士特说："即便他没有写出其他任何作品，他在英国小说史上也已赢得一席之地。"(《纽约人》，1959年9月5日)

1951年，他在坎特巧遇诗人露丝·费恩莱特，在文学创作上得到她的指点和帮助。在欧洲，他结识了著名作家伯特·格雷夫斯。这是他创作生涯的转折点。在此之前，他写的诗和小说(包括短篇)都不成功，文稿一次一次地被出版商退回。穷途末路逢知己。格雷夫斯在他迷茫之时指点迷津，要他放弃写诗，改写小说，而且要写自己熟悉的题材。于是，他先是写有关工人的短篇，继而把短篇拓展，加工，融合为一部小说。《星期六晚上和星期日上午》(以下简称《星》)就是这样问世的。

这部自传性的小说情节简单：主人公阿瑟·西顿在一家自行车厂当工人，工作单调乏味。一天整整八个小时，他日复一日地干着枯燥、永不变换的简单劳作，被这"魔鬼的磨房"压榨血汗。下班，走出工厂，就像是走出了地狱，就一心想着要痛快痛快。其实，即便是在机器旁干活，心里想的也绝不是产品的工艺和质量，而是酒和女人。因为惟有如此，才能打发掉这烦人的八小时。下班后去酒店喝酒；喝了酒后去有夫之妇的家同女人寻欢作乐。这是八小时后的生活享受，也是对折磨了他一天的劳作的补偿。打架、斗殴、恶作剧、发牢骚是他对现实、对"福利国家"的愤恨的一种消极发泄。星期天是他最快活的一天。他骑着自行车到郊区河边钓鱼，把六天的疲劳和烦恼甩在脑后，在风景如画的乡村享受远离尘嚣的安宁和幽静。

他没有理想和抱负，没有任何崇高的追求，没有工人阶级

的政治觉悟。阿瑟说:“你在机器旁干活,能支撑下来,靠的是什么?靠的是一边干活一边想着女人、酒和乡村的星期日。”(59)他的人生哲学是:“我要过好日子:有活干,有酒喝,每月换个女人让我玩玩,一直活到90岁。”(158)

这是英国工人阶级的典型形象吗?

不会有多少英国人提出这个问题。

在我国,建国后的文学艺术作品怀着满腔热情歌颂工人阶级,塑造了高大完美的工人形象。这对纠正过去污蔑、贬低工人形象,树立正确的工人形象,无疑起了积极的作用。但是,在相当长的一个时期,如同塑造任何“正面英雄人物”一样,对工人的塑造往往因为过分地“高于生活”和“高、大、全”,使工人形象“理想化”、“英雄化”和“模式化”,甚至达到“神化”的地步。世上没有完美的人,文艺作品中的“完人”自然会丧失他的真实性和丰满性。

人们为什么认为20世纪小说中的“反英雄”主人公更贴近生活,也是因为传统的“英雄”(主人公)太理想化、模式化了。

在评价阿瑟这个人物时,我们必须考虑时间和地点。所谓地点,也就是阿瑟不是前苏联那个年代的工人,也不是社会主义中国的工人,而是生活在资本主义英国的工人,一个被压迫、被剥削的工人,一个资本主义生活方式占统治地位的国度里的工人。所谓时间,就是他是二战后英国“福利国家”时期的工人。不是本世纪二三十年代大萧条时期工人为生存进行斗争的年代,也不是工人放下铁锤拿起枪投人反法西斯战争的岁月,也不是30年代工人加人“国际纵队”为保卫西班牙的共和而战的时代。30年代问世的写工人阶级的小说、诗歌、戏剧和短篇有鲜明的战斗性和教诲性,即反映了当时工人

斗争的现实，又旨在唤起广大工人群众的政治觉悟。

二战后的英国青年是"迷茫"的一代。"福利国家"时期英国人，尤其是青年人的心态是——热战才结束，冷战又开始。再打一场大战，苏美之间就该扔原子弹了。人类也许就此毁灭。什么理想，什么神圣的事业，什么革命，这一切均已随着战火的熄灭死去。统治阶级又用"福利国家"的福利和各种漂亮的口号（如 The Best for the Most）迷惑工人，软化他们的斗志。追求物质和享受，"今朝有酒今朝醉"的颓废思想是战后英国青年的特征之一。第一次世界大战留给我们的是艾略特的"荒原"。二战后我们看到了贝克特的"荒诞世界"。

"哀莫大于心死。"饱经战乱的世人对上帝、文明、传统道德和理性产生了深深的怀疑。西方世界正经历着前所未有的信仰危机。19 世纪末，当尼采一鸣惊人，宣布"上帝已经死亡"时，世人又惊又忧又疑惑。在经历了两次惨无人道的全球大屠杀后，人们才清醒地认识到尼采这句极有震撼力的惊人妙语有多大的分量。上帝死了，信仰死了，天堂不复存在，地狱成了他人（存在主义者萨特称："地狱，就是他人。"）。

战后在英国流行一时的萨特的存在主义对青年也产生了消极思想。作为一种人生价值论，它为生活在荒诞世界的西方人提供了精神寄托和人生方式。"存在先于本质"叛离了西方千年来的理性主义，让人以寻觅自我生存的意义为本体。萨特认为，世界原本就没有什么正确与错误、光明与黑暗，它是冷漠的自在。《星》中阿瑟对杰克说："你不用告诉我什么是对的，什么是错的。我干的一切都是对的；别人对我干的一切也都是对的。我对你干的一切也是对的。（指阿瑟同杰克的妻子睡觉——笔者）记住这一点。"（163）存在主义宣扬世界荒诞，人生虚无。受其影响的青年人追求个人自由和欢乐，

以“自为”来摆脱礼教和理性主义的桎梏，以个体的“自为自由”显示人生存在的价值。

战后英国工人中革命者甚少。这个国家历来崇尚渐进（至少是在17世纪把查理一世的头砍下之后），淡漠激进的革命。阿瑟有被剥削阶级叛逆的阶级本能，有叛逆的思想和言词。但是不能期望他有叛逆的革命行动。他的愤恨却能深深地打动你。他说：

一旦叛逆，终生叛逆。你不能不如此。你不能否认这一点。最好是个叛逆者；这样，你就可以让他们知道，他们休想欺骗你。工厂、劳工介绍所和保险公司让我们精力充沛地活着，他们这样说。可是，这些机构都是些陷阱。如果你稍不留心，它们就会像流沙一样把你吸进去。工厂让你流汗至死；劳工介绍所喋喋不休地同你谈话，让你烦死；保险公司和所得税税务局从你的工资中榨取血汗钱，把你掠夺死。如果你辛苦了好些年，还剩下点生气，军队又把你拉去，让你到战场去挨枪子送死。如果你人机灵，没有被征入伍，你会在后方被炸弹炸死。天哪，如果你能保持健康，如果你不去阻止那婊子养的政府把你磨成碎片，生活将是艰辛的……(175)

阿瑟用敬佩和羡慕的眼光看待前社会主义苏联。他说：

我喜欢他们谈论俄国，谈论他们的农庄和电站……我不是共产党，但是我喜欢那些共产党人。因为他们同我们议会里那些大腹便便、婊子养的保

守党议员就是不一样，同工党那群吸血鬼不一样……杰克，我对你说了吗，上次大选我投了共产党的票，因为我认为穷人不可能得到选票。我总爱帮助失败的一方……(30)

他又说：

他们正在准备发动另一场战争。这次是同俄国人打仗。可是，他们的确许下诺言，保证这场战争不会旷日持久。几次耀眼的闪光（指原子弹爆炸——译者），战争结束了。多么有趣！我们英国人将同上次大战轰炸我们的德国人并肩作战。他们把我们看做是什么人？把我们当蠢货看。但是，总有一天，他们会发现他们错了。他们以为他们给我们保险卡、电视机，就算是还清了他们欠我们的债。可是，我将把矛头对准他们。我要让他们知道他们是打错了主意。在接受15天军事训练时，我伏在沙袋后面练射靶。每当我把新枪枪机扣响时，我心里都明白我的枪所瞄准的是什么面孔。是的，我要射击的就是把枪送到我手里的那帮婊子养的杂种……(114—115)

英国二战后出现了一批“愤怒的青年”作家。可是，这批“愤怒的青年”并未写出多少表达愤怒的作品，让人觉得大众媒介用在这批青年作家头上的标签不太合适。要说是表达愤怒，一种阶级的愤怒，一种想推翻统治阶级、宰了那帮统治者的愤怒，只能在《星》中找到，只能从阿瑟口中听到。你只能在这本书中的主人公阿瑟的身上才能看到阶级对抗和阶级仇

恨。上述引语中,"他们"和"我们"是界限分明、势不两立的两个营垒。"他们"是政府、统治阶级、资产阶级。"我们"是劳苦大众。这阶级对抗是《星》竭力渲染的主题之一。阿瑟有强烈的阶级意识和鲜明的爱憎,对本阶级的苦难者,他有"路见不平,拔刀相助"的豪侠气。

在第7章有一段插曲,描写一个穷苦人为了给他刚去世的母亲坟上献上一束插在花瓶里的花,不得不打碎商店的橱窗,去偷一只花瓶,不幸被人抓住,要被送去警察局。在阿瑟的帮助下,那穷汉终于逃脱了。阿瑟对那个抓住穷汉的女人喝道:"住嘴,你这个讨厌鬼!你这是想挨揍。你把他交给警察,对你有什么好处?你们这帮人就是不让人活……"(97)

第14章充溢着阶级友爱和工人家庭的温馨。阿瑟一家三代对黑人山姆的热情接待感人至深。阿瑟对工人家庭中的父母、兄弟姐妹和侄甥、对黑人山姆和苦难者怀着真诚的爱。这爱同他对"他们"的憎恨在小说里有鲜明的反差。

阿瑟是个具有双重性格、自我分裂的人物。他酗酒、玩女人、斗殴、撒谎、恶作剧,这是他流氓无产者的一面。对"他们"的恨,对"我们"的爱又表现出他有一定的阶级觉悟,虽然这阶级觉悟还远未上升到政治的高度。他是战后西方小说中"反英雄"主人公中的一个类型,即非英雄,也不是歹徒,而是同时具备英雄和歹徒的特征的人物。他又有西方小说中流浪汉式人物的痕迹——生活无目的,无理想,追求浪漫和冒险,追求感官的享受。在战后的英国单身青年工人中,类似阿瑟的工人并不在少数。

资本主义高度工业化造成人的异化,物化,使物与理性规范渗人到生活的各个领域。人的物化使人成为人类社会这部大机器下的小机器,从而剥蚀了人的个体本性,使人的个体本

性成了时时需要扪心自问的问题。

人的个体本性是当代西方小说关注的问题。

阿瑟是什么？是一部机器，还是一个人？他自己也弄不清楚。就像卡夫卡的《变形记》中的主人公，自己也说不明白自己究竟是个人，还是一条虫。在15天的军事训练中，军士长对阿瑟说："你现在是个军人，而不是放浪形骸的花花公子。""当人们想告诉他他是什么时，他什么也不是……""我是什么？他自己也弄不清。"阿瑟说："一个六英尺高的矿工想喝一品脱黄啤酒。这就是我。我同时又是黄色炸药商，司登冲锋枪卖主，100吨坦克商人，一个绞盘机操作工人，随时等待一有时机就把英国军队炸个粉碎，送上西天。我就是我，不是别人。人家想说我是什么人，我就正好不是他人所说的那人，因为他们对我一无所知。"(120)

"我是什么？他自己也弄不清……"是工人？是军人？是玩女人的花花公子？是酒鬼？是卖武器的商人？还是要颠覆政府的叛逆者？你也许可以说，他什么都是，又什么都不是。他的职业或身份是工人。但是他的个体本性是什么？这就不是一两个字可以打发掉的了。当他进入车间干活时，他是个异化或物化了的人，一部每天必须完成一定定额的机器。当他步出工厂时，他又是个"自在"的人，"自为"的人，又恢复了他作为人的本来面目。而出了工厂的阿瑟，平时是一个样，星期日上午又是一个样。小说上部"星期六晚上"，我们看到一个烦躁不安的阿瑟。"喝一茶缸茶，然后去工厂干那单调无聊的工作。星期一总是最糟糕的。到了星期三，他就像条赛犬似的垮了。"(20)"一出工厂门，你就把你的工作忘得一干二净。但是最滑稽的是，即使你站在机器旁干活，你的心也不在工作上。你成天就是同做钢质圆筒打交道。你小心翼翼

地削呀，钻呀，直到你的动作变成了无意识的、机械性的操作……”(33)

因此如果有人说：“喂，阿瑟，这里有100磅炸药和崭新的撞针杆，去把工厂炸掉。”(34)他“会干的，因为这件事值得干”。(34)但是，这只是激烈的言词而已。他还只能用酗酒、玩女人、寻衅、斗殴、恶作剧来发泄他的愤恨，麻醉他的烦躁不安的心灵。

其实，星期天才是阿瑟最愉快的一天。只有在这一天，他才摆脱了“撒旦的磨房”的折磨，从物还原为人，一个自由的人，一个自己掌握自己的命运的人。

在小说的下部“星期日上午”，作者呈现给我们的是另一个场景、环境、氛围，另一个阿瑟。场景从喧嚣、肮脏、紧张、危机四伏的城市和工业区转向宁静、悠闲、芳草鲜美、风景如画的乡村；从“撒旦的磨房”移到田园牧歌式的、颇似伊甸园的乡村。作者竭力渲染乡村这种田园牧歌式的氛围，以及在这一环境中阿瑟人性的复苏和自我发现。

> 春天，星期日上午。他坐在运河边钓鱼。身旁的杨树在他身后强壮的橡树推挤下，在水面低垂着树枝，就像奄奄一息的老人。(87)
>
> 在乡村，阿瑟觉得很愉快。他想起了他的爷爷。他曾经是个铁匠，在沃拉顿有座房子和铁匠工场。弗雷德那时常带他去。那里的一切给阿瑟留下了深刻的印象。从井里打水，在园子里挖土豆，去鸡窝取鸡蛋……(177)
>
> 多琳想进城，阿瑟想去乡下。“我在工厂困了整整一个星期。星期天是我惟一可以摆脱工厂的一

> 天。我憎恨城市。"他说……当他和多琳出去散步时，阿瑟觉得这是一种独特的享受，没有过去同布伦达和温妮外出时那种危险……挂在天空的云彩使似乎永恒的白天显得分外诱人。小巷边的酸橙树正从冬眠中苏醒。小小蓓蕾直挺挺地从地上冒出来，尽情地享受这明媚春光。蓓蕾绿得像绿宝石，新鲜得像要滴出水，让人觉得可以解渴……他搂着她的腰，眼睛盯住水面，陷入了深深的沉思。平静的水面下小鱼在欢畅、悠闲地游来游去。白云蓝天在水面上的倒影像一个个小岛……（177—178）

这是变换了的景。

还有变换了的人。

阿瑟挨了一顿毒打，在床上躺了好几天。这卧床不起的数日使他有机会仔细地总结自己过去的生活方式和行为，从而对这个吃人的"从林式"社会、对自己，有了新认识——"这世界到处都是危险。"他不能为所欲为。他独自一人连两个毒打他的男人都对付不了，又怎能去对抗这强大的统治者（即"他们"）；与其说是两个男人揍了他，还不如说是现存的社会秩序惩罚、教训了他。

我们看到了阿瑟的另一面，或者说，阿瑟转变了的一面：从无所畏惧到有所畏惧；从脱离工人集体到回归集体；从胡作非为到收敛谨慎；从只有做爱没有爱情的男女关系到有爱情没有做爱的男女之情。他是否多了几分温顺，少了几分叛逆？对客观世界和自我的新发现是否软化了他的叛逆性，促使他与"他们"妥协？阿瑟的转变究竟是进步还是退步？这常常是文学系的学生争议的问题。

但是，有一点是清楚的：作者西里托并未摆脱现实主义作家用小说说教的传统。于是，我们看到了一个改恶从良的阿瑟。作者先是塑造一个放荡不羁的青年工人，让他酗酒、玩女人、寻衅、斗殴、恶作剧、撒谎。这些都是不符合传统道德规范的不端行为，必须加以纠正。怎么纠正呢？让阿瑟挨一顿毒打，给他一个教训，再让他在床上躺上几天，闭门思过，重新估量社会，重新发现自己，决定痛改前非。显然，作者还是从传统的道德观来描写小说主人公心灵净化的过程。一匹桀骜不驯的野马终于被驯服了。

阿瑟并没有完全被驯服，他的叛逆性格未改，他的满腔怒火未熄。他改掉了一些恶习，却始终保持他的叛逆性和愤恨。这正是这部小说值得称道的优点。小说下部“星斯日上午”尽管同上部“星期六晚上”相比，在场景、氛围、风格等方面有很大的差异，主人公阿瑟的叛逆性格和愤恨却始终如一。下部第15章是全书中最能表现阿瑟的愤怒的一章——“一旦叛逆，终生叛逆……天哪，如果你能保持健康，如果你不去阻止那婊子养的政府把你磨成碎片，生活将是艰辛的……”(157)“我的麻烦是我每天都要战斗，一直到死。”(189)第16章作为“星期日上午”和全书的结尾仍然充溢着对统治者的敌对和愤怒。

这部小说出版后，在英、美受到读者的喜爱。英国工人，尤其是青年工人，觉得这是一部难得的描写工人的好作品。没有英国工人指责小说歪曲或丑化了工人的形象，因为阿瑟代表了战后英国工人中的一部分群体。他的放荡不羁、豪爽、仗义执言、乐于助人和突出的叛逆性格使阿瑟成为20世纪西方小说中的一个丰满、成功的工人典型。

二十五　多丽丝·莱辛与《第五个孩子》

1993 年 5 月著名英国女作家多丽丝·莱辛、玛格丽特·德莱布尔和她的丈夫、英国著名传记家迈克尔·霍尔罗伊德一起来到北京外国语学院英语系，同师生座谈。

莱辛是我敬佩的作家。70 年代我在英国时未能见到她，今朝如愿，让人高兴。她 1919 年出生在波斯（现在的伊朗），五岁随父母迁居罗得西亚，直到 1949 年才回到英国，在伦敦定居至今。屈指一算，她已是 73 岁的高龄人，可她神采奕奕，倒是蛮像 50 岁刚出头。从她的脸上看不出她七十多年风风雨雨的经历，那慈祥的面孔让人觉得她是个善良、温厚的姥姥。

是男人，抑或女人，都有理由对英国女作家备感兴趣。理由很简单：在这基本上还是男人统治的世界和文坛，女人要崭露头角，其所经历的艰辛，是大大超过男人的。至今世上没有一个国家敢大胆地向世人宣布：在我们这方国土，女人已经赢得了完全的平等。19 世纪著名英国女作家乔治·艾略特为了能使自己的作品付梓，不得不借用"乔治·艾略特"这个男人姓名去蒙骗出版商。不然，我们今天怎能读到她的佳作！美

国著名女权主义评论家安尼特·科洛尼曾说，英国自18世纪始，有许多女性写作，有不少佳作，可惜问世者极少，因为女人受歧视。如今男人对女作家肃然起敬，因为她们中许多人是披荆斩棘杀出来的。

英国文坛有一特色，非其他欧美国家所能媲美，那就是女将辈出，争奇斗妍，让人刮目相看。19世纪那杰出的一群女作家，个个独领风骚，谁能不为之倾倒？进入20世纪，随着妇女的解放，妇女受高等教育者日多，妇女作家也纷纷脱颖而出，使英国文苑群芳争艳，好不热闹。弗吉尼亚·伍尔夫、巴巴拉·皮姆、安杰拉·卡特、多丽丝·莱辛、艾丽丝·默多克、缪里尔·斯帕克、玛格丽特·德莱布尔……你可以列出一个长长的名单。

提起莱辛，自然想起她的两部佳作：《草儿在歌唱》(1950)和《金色笔记本》(1962)。在五六十年代，我国和当时的苏联称莱辛为"进步作家"。她有一段不寻常的经历和政治投人。在罗得西亚，她15岁离开学校，回到父亲的农场。青年时期，她在罗得西亚参加了左翼政治运动。她的第二个丈夫是德国共产党员。回英国后，她本人加入了英国共产党。她曾积极投身南非反殖民主义和种族歧视的斗争。她深受马克思主义的影响，早期的作品反映了她所生活的社会的社会问题。当时，她与同时代的著名英国作家乔治·奥威尔一样，属激进的左派作家，均认为文学应该为政治服务，小说应该成为反映社会紧迫问题的一种激进的文学形式。她以激进的现实主义作家在英国文坛初露锋芒，几十年来始终用现实主义的手法进行创作。像许多老一辈英国作家(诸如格雷厄姆·格林、乔治·奥威尔、金斯利·艾米斯等)，她也经历了对左翼政治运动的热衷和幻想破灭。她的第一部小说、其成名之作《草

儿在歌唱》有浓烈的政治社会批判性。它通过一个白人主妇和黑人男仆之间的关系，揭示了白人殖民者对黑人的统治所造成的悲剧。

《金色笔记本》在60年代问世。与50年代不同，60年代英国文坛风云有比较显著的变化。战后一直到50年代，英国文坛因为反对现代主义，以及战争在人们心灵上所造成的巨大创伤而走向怀旧（"那美好的往日"）。因此，这一时期的文学作品在题材上是狭小的，在技巧上是保守的，并以崇尚维多利亚时代的风格为荣。60年代的英国作家受法国新小说和欧洲大陆文风的影响，在小说的语言、题材和风格上都力图有所创新。这一时期英国文坛的主旋律是探索、创新。莱辛正是在这一时代背景下写出了《金色笔记本》。她想以这部作品反映她所生活的时代的"精神和道德气候"。这部小说有两个主题：战后现实生活的支离破碎和妇女的自由。封闭和自由的冲突是当时文学创作的几大主题之一。摆脱禁锢自己的封闭环境是莱辛和许多英国妇女的追求，也是她的许多小说竭力表现的主题。《金色笔记本》小说中的"小说"就是女主人公安娜·伍尔夫写的一部名为《自由妇女》的"小说"。

莱辛早期作品的两大主题是非洲殖民地的种族关系和一个女人在一个男人统治的世界所面临的问题。她在50年代写的短篇小说（《这是老酋长的土地》，1951；《五篇》，1953；《爱的习惯》，1957；《回乡》，1957）和她在1952至1969年创作的五部曲《暴力的儿女们》都是以非洲为背景，大声为殖民主义统治下的非洲人民呐喊。《草儿在歌唱》是表现这一主题的代表作。她往往是用一颗被震撼的心去写足以震撼人心的作品。此时，驱动她创作的是一种热爱非洲人民并为他们鸣不平的激情。她曾经说："非洲是属于非洲人民的，""非洲

是我的空气，我的景色……我的太阳。”

莱辛的后期作品不如前期作品那样光彩夺目，也许是因为她丢失了文学创作中很宝贵的两样东西：为人间正义、公正呐喊的激情和写亲身体验的熟悉题材。70 年代末和 80 年代初，她写的总名为《南船座中的老人星：档案》的四部小说体现了她的题材和创作风格的变化。她开始热衷于描写有关未来的科幻小说，这是她创作上的另一次实验性的尝试。可惜这类科幻小说在评论界和读者中未能赢得多少赞许。一个作家抛开他所熟悉的题材，涉足一个陌生的领域，有时难免失误。

80 年代中期始，莱辛又回到五六十年代的创作路子和风格，题材也从太空与未来回归地球和现实，《简·萨默斯的日记》(1984)、《好恐怖分子》(1985)和《第五个孩子》(1988)这几部小说就是例子。这三部小说中以《第五个孩子》最为出色。欧洲和北美不少大学的英语系在讲授英国文学时采用了这部作品。

小说的情节简单：一对年轻夫妇，戴维和哈丽雅特，想生许多孩子，“至少生六个”，他们相互这样说。第一个孩子 1966 年出生，他们欣喜若狂。1983 年第四个孩子降世。此时，他们已经深感经济和家务的负担沉重。不久，哈丽雅特又生了第五个孩子。这孩子在娘胎里就十分折腾，拳打脚踢，让母亲吃足苦头，出生后，他食量惊人，体力超人，破坏性大，每每伤害自己的父母和兄姐，让人觉得他更像头野兽。天生的母爱使哈丽雅特对这个叫“本”的怪孩子仍有所爱。但是，全家除她外，没有一个人喜欢他。他吃奶时把乳房咬得青一块紫一块，在婴儿时期，他就让所有见到他的人讨厌，望而生畏。书中写道：

> 这新生的婴儿自然要递给来看他的人抱一抱、瞧一瞧。可是，当他们把孩子接过去后，脸色马上就变了。人们总是尽快把孩子送回去。有一天，哈丽雅特走进厨房后听见她的妹妹莎拉对她表兄说："那个叫本的孩子让我觉得毛骨悚然。他像个鬼怪，或矮子什么的……"

这孩子一出生就让全家不得安宁。"婴儿还不足六个月……他已经开始破坏这一家的生活，他已经在破坏。"到一岁时，他居然徒手杀死一只狗：

> 假期快结束时，有人带来一条狗，一条小狗。本总是形影不离地跟着这条狗。他并不喜爱它也不抚摸它。他站着睁着双眼盯着它。有一天早晨，哈丽雅特下楼为孩子们开早饭，发觉狗躺在厨房地板上，死了。是狗得了心脏病？她突起疑心，于是冲上楼去，看本是不是在他的房里。他蹲在床上。当她进去时，他看看她，笑了。他那独特的笑：只笑不出声，就像动物龇牙咧嘴。原来是他自己打开门，悄悄地绕过熟睡的父母，走下楼，找到狗，把它杀了，悄悄地上楼，走进自己的房间，关上门……这一切都是他单独一人干的！她把本倒锁在室内。既然他能杀死一只狗，为什么就不会杀死一个孩子？

这个家因为本的存在而分崩离析。其他几个孩子一到假期就出走：去姥姥家，去奶奶家，去叔叔家。小小年纪他们就要求寄宿学校，因为家里有这么一个可怕、可憎的怪物。亲戚

朋友原本常来做客，度假。如今，他们像躲避瘟疫一样躲开这一家。

本开始上学。从小学到中学，他都是一个不受老师、同学欢迎的学生。成绩很差，不合群，捣乱，恶作剧，殴打同学，欺侮女同学，偷东西，和不三不四的坏少年鬼混在一起。他把一帮恶少弄到家里来大吃大喝，搞得全家乌烟瘴气。他成了少年犯罪者。

本最后怎样？小说在结尾没有交代。像许多后现代主义小说，作品的结尾是开放的。但是，本确实把好端端的一个家庭彻底地破坏了。

一个婴儿，一出生就挣扎着想站起来。三个月后就想迈开步子走路。才一周岁，就徒手杀死一只狗……日后逐渐长成一个少年罪犯。小说在平淡的叙述中带有几分恐怖。

这是一部哥特式小说吗？

也许谈不上。因为它没有哥特式小说那种阴森森的恐怖和悬念，没有那古堡的凄凉和衰败，没有那份神秘，也没有男女之间的隐私和乱伦，更没有哥特式小说的刺激性。

《第五个孩子》使我们想起一部著名的哥特式小说——玛丽·雪莱写的《弗兰克恩斯坦》，想起这部著名的哥特式小说中的那个人造的怪人。他那超人的体形和体力、丑陋的外貌和残酷的天性使人觉得他是毁灭和死亡的象征。哥特式的小说中总有一个反面人物，一个恶棍。《第五个孩子》中没有这样的恶棍。

这是不是一部寓言式的小说呢？

如果是，那么小说要颂扬什么？抨击什么？它是否在抨击无计划生育，当代社会生活中的无政府状态，或英国社会？它是否在预言家庭和社会的分崩离析？

这些都是在传统的诠释框架中去寻觅答案的问题。人们往往习惯用某种政治思想或道德标准去衡量、诠释一部作品，尤其是一部带有明显社会批判性的文学作品。第二次世界大战后，文学作品的诠释重点从作者的意图转移到读者的理解，从而大大扩展了诠释的天地，当代作家并非个个醉心于一个生活热点，对其进行全方位的透视，进行哲理与思索的覆盖，或抨击社会时弊，或张扬某种与时代相适应或超前的精神素质。当代许多作家把文学从意识形态中心转向方法论活动和个人艺术活动的领域，淡化了文学的社会功能。正如罗素所说："文学不再是引导少数一些大无畏的真理追求者们前进的火炬，它毋宁是跟随着生存斗争后面在收拾病弱与伤残的一辆救护车。"(《西方哲学史》，上卷)

如果抛开意识形态和作者创作意图，我们怎样理解、诠释《第五个孩子》这部小说呢？把书中这个怪胎同丑恶的资本主义社会联系在一起，并从而认定小说具有浓厚的寓言性，是牵强附会、公式化的评论。

还是让读者去寻觅其他诠释的可能性吧。

我们中国人读这本小说，感触至深的是家庭，以及家庭的生育问题。戴维和哈丽雅特想要许多孩子，越多越好。对此，哈丽雅特的母亲多罗西早在警告，她说："你们会后悔的。"哈丽雅特说："也许我们应该出生在另一个国家。你知道吗，在世界的另一方，生六个孩子是很正常的事，没有什么值得大惊小怪的。他们不会因为多生了孩子，就觉得似乎是犯了罪。"丈夫戴维接着说："不正常的是我们这些住在欧洲的人。"多罗西有下面一长段讲话，值得注意：

但是，如果你们有六个、八个或十个孩子；不，我

知道你们是怎么想的……如果是在世界的其他地方,像印度或是埃及或其他什么地方,那么你们生下的孩子有一半会夭折,也不能得到教育。你们要的是一大群孩子都活下来,又受良好的教育。对贵族来说,这可以办到。他们可以像兔子那样,爱生多少就生多少。因为他们有钱,养得起。穷人也可以多养孩子,但是有一半养不大。我们既不富也不穷,我们生养孩子就得多加考虑,生了孩子我们得有能力照管。

本这个怪胎的出生可以看做是对无计划生育的惩罚。

具有更广泛、更深刻意义的主题是:本是否是一个正常人。若不是,我们怎样对待这一差异,是排斥?还是容忍、理解、接受,与之和平共处?医生、教师、精神病医生和社会工作者并不承认他不正常。一帮失业工人的孩子乐于同他相聚。中学的许多同学把他当做孩子王。可是,父亲、哥哥、姐姐、姥姥和几乎所有的亲戚、朋友则认为这孩子不正常。

"对一个18个月的孩子说来,生理上他是正常的。当然,他很强壮,很活跃。可他出生后一直是这样。你说他至今还不会说话。这算什么不正常。你女儿海伦开始说话不也是很晚吗?……你们俩要面对现实,把本送进孤儿院。"多罗西说。"可是他是正常的呀,"哈丽雅特冷冷地说,"医生说他正常。""对他说来他可能是正常的。可对我们说来,他就是不正常。"戴维说。

日子一天一天过去,家里又恢复了正常。哈丽

雅特听见孩子们在议论复活节。“现在本走了，我们会过一个愉快的复活节。”海伦说。

父亲戴维不承认本是他生的孩子。他说：“要么他走，要么我们走，”戴维对哈丽雅特说，“他也许是刚从火星来。现在他应该回到火星去汇报他在这地球上所见到的一切。”“可他只是个孩子。他是我们的孩子。”她说。“不，他不是我们的孩子，”戴维最后说，“唉，他肯定不是我的孩子。”哈丽雅特和吉利大夫有下面的对话：

“他不是人，是吧？”哈丽雅特对吉利大夫说。

“从另一个星球来的吗？从外部空间来的？”吉利大夫开玩笑地说。

“不。你这不是已经见过他了吗？我们怎能知道在这个星球上曾经居住过另外一种人，我是说另外一些不同于我们的种族的人。在那遥远的过去，你知道吗？我们不知道，是吧。我们怎能知道像矮子、妖怪这类东西就不曾在地球上生活过？这就是为什么今天我们还讲关于他们的故事。他们的确曾经存在过……”

“你认为这孩子是返祖现象？”吉利大夫阴沉地说。

“我认为这是明摆着的事实。”哈丽雅特说。

“你是不是要我给动物园写封信，让他们把这孩子放进一个笼子里去？或者把他送给有关科研部门去研究？”

戴维和哈丽雅特均认为，他们生的孩子不可能不正常。因此，他们寻找各种理由来说明本不是他们的孩子：一、他是外星人。二、一种外来的基因入侵，在本身上呈现返祖现象。哈丽雅特认为“在地球上曾经生活过的异族的基因一定侵入了我们身体中的某一部分”。夫妻俩“想比其他人优秀”，所以受到了主宰万物的“上帝的惩罚”。三、本是别人暗中换下来的怪婴（Changeling；这使我们想起西方神话中关于 EIF 的故事）。

周围的人用各种名词称呼这孩子：“怪物”，“妖怪”，“旧石器时代中期人”，“暗中换下的怪婴”，“返祖现象”……这使读者猜测，莱辛可能是在抒发她对生物进化有关问题的兴趣。因为她的这一兴趣在她写的《四门之城》和《黑暗前的夏天》中都有表现。莱辛是否在谈生物进化过程中的变异问题？变异是可以由遗传差异或环境因素引起的。

夫妻俩把本的“不正常”看做是“外侵遗传基因”造成的结果。但是，他们忽视了这“变异”也可能是由环境因素引起的。本变得越来越怪，最后堕落成为少年罪犯，父母、兄姐、亲戚、朋友有什么责任？他们的疏远、歧视难道不是本最终走向堕落的原因之一？

这部小说在向读者传递一个很有社会意义和哲理的信息——如何正确对待差异。在当今这个多元化、相对论占统治地位的时代，要界定孰为正常，孰为异常往往是困难的。在一个多民族、多政治信仰、多宗教信仰、多文化、多语种的群体（小至集体，大至国家、全球），能否正确对待差异直接关系到文明和进步、战争与和平。不承认差异，视异于我者为异端，并“党同伐异”，世界就难得安宁。只有承认差异为正常，并“求同存异”，“和平共处”，才有和睦和共同进步可言。

莱辛写的是家庭小事。她写这部小说有更深的意图吗？她像许多后现代作家一样，从事写作只是出于一种叙述意识，没有什么传统的主题意识。

莱辛来的正巧。我问她："有的评论家在评论你写的《第五个孩子》时说，小说中的本是影射英国社会，因此这是一部批判现实的作品。你是否同意这一说法？如果你不同意，能否请问你写这部小说有什么针对性或意图？"

她的回答简短、明确："小说中的本并不影射英国社会。本这个孩子不同于其他孩子。我认为我们应该接受这一差异。过去也有不少人问我，写这部小说有什么意图。其实没有。我喜欢读一些有关孩子的书和报刊。读了纳撒内尔·韦斯特写的《孤独的心》和报纸上登载寻人、离婚栏目(Agony Column)中关于孩子的故事和报道，也听到一些母亲讲述她们孩子的事，受了启发，才萌发了写这本书的念头。"

她回答简略，也许正是为了给读者留下广阔的想像与诠释的空间吧。

二十六 评乔治·奥威尔的《1984年》

世人总是对他们生活的现实尘世心怀不满，醉心于构筑一个比现实美好得多的未来社会。西方人把这种理想化了的社会称之为“乌托邦”，而“乌托邦”如今又成了空想的同义词。16世纪，一个名叫托马斯·莫尔的英国政治家和学者写出了一部名传后世的《乌托邦》。与他同时代的意大利哲学家坎伯内拉，19世纪的英国人威廉·莫里斯都写了乌托邦式的小说。西方人中最早写这类作品的当数两千多年前的希腊人柏拉图。他出手的《共和国》（亦译做《理想国》）至今仍闪烁着光彩。

我国东晋末年文人陶渊明愤世嫉俗，寄情山水，梦想脱离尘世的世外桃源，乃写《桃花源记》。三百余字的一篇短文留下不仅“芳草鲜美，落英缤纷”等绝妙佳句，以及文人争相模仿杜撰世外绝境，更让后人跋山涉水，去寻觅那子虚乌有。

可见，两千多年来，无论是西方或东方，世外桃源式的理想国一直是世人孜孜以求的社会。于是，也就有了乌托邦作品的文类。这一文类总是备受读者喜爱，因为它能让人暂时忘却人所生活的现实，把人带到一个人类已经失落的天堂。

正如在现实生活中得不到的东西，你终于在梦境中得到了满足。

进入20世纪后，尤其是在人类经历了腥风血雨的两次大战后，人们对未来的期望遇到重大挫折，文人似乎不再热衷于写乌托邦作品。他们把原先投向未来的期待目光收起，回眸反顾第一次世界大战前"那美好的往日"。这种怀古的情思在第二次世界大战爆发后的40年代尤为突出。一次大战的硝烟散去才20年，人类又陷入了二次大战的沉重灾难，人们难免要常常想到世界的末日，对前途忧心忡忡。

于是，出现了反乌托邦小说。

一反传统的乌托邦小说那种寄情于美好未来的情怀，反乌托邦小说把读者带进地狱，而不是天堂。

乔治·奥威尔的《1984年》可以说是一部结束西方传统的乌托邦小说的反乌托邦小说。

反乌托邦小说在内容和结构上都不同于传统的乌托邦小说。它产生一种喜悲剧式的艺术效果。喜从何来？它的荒诞让人捧腹。你会笑着大叫："天下竟有这等荒唐事！"它是悲剧：人类若堕落到这个地步，离末日也就不远了。一反传统的乌托邦小说给人带来对美好的明天的憧憬和追求，反乌托邦小说带给你的是恐怖和绝望。留在"潘多拉盒子"里惟一的、能给人以精神支柱的"希望"失去了它的光辉和吸引力。

在时间观念上，传统的乌托邦小说（例如托马斯·摩尔的《乌托邦》）是建立在理想和可能性基础上的美好社会。它存在于未来，且往往是遥远的未来，因此，给人以可望而不可及的幻想感。太脱离现实，太完美，倒让人觉得它是空想。

反乌托邦小说《1984年》所描绘的反乌托邦社会却立足于现实；它是现实社会的夸张、延伸和极端化。它给人以恐惧

恰恰是因为它离现实太近，成为现实的可能性不小。反乌托邦小说中今天和明天的时间距离往往颇短。《1984 年》预言的是 35 年后的“明天”，也就是说，除了 1949 年已处老年期的人外，皆能经历的“明天”。35 年还不是弹指一挥间的事！

威廉·戈尔丁写的《蝇王》也可以说是一部反乌托邦小说。《蝇王》是对巴兰坦写的《珊瑚岛》的反驳，是传统的儿童文学、荒岛文学和乌托邦文学的逆反。在巴兰坦笔下，荒岛是少年儿童展示其美好情操的天堂，从而使《珊瑚岛》成为乌托邦式的小说。在戈尔丁笔下，珊瑚岛是一帮儿童表现其人性恶的场所，世外桃源沦为地狱。作为一部反乌托邦小说，《蝇王》给人以强烈的现实感。

现实凄凉，前景堪忧，反乌托邦小说的作者往往是用一种“失乐园”的心态书写未来。奥威尔眷恋的是第一次世界大战前的英国。陶渊明不满晋末的政治黑暗，写下的“桃花源”，并非未来，而是已逝的“秦时”。如果说传统的乌托邦小说因不满现实而寄望于未来，那么反乌托邦小说则是因不满现实而依恋已经逝去的往日。

在空间观念上，传统的乌托邦社会往往是远离现实的某一方净土，或是与世隔绝的“桃花源”，或是尚未被现代文明污染的荒岛。奥威尔的反乌托邦社会在时间上并不给人以错位的感觉，它是现实生活的折射。英国作家朱利安·西姆斯在评论《1984 年》时曾说：“在有些方面，《1984 年》中的大洋洲国的生活同我们的生活相去不远。”反乌托邦小说使真实与虚构、主体与客体的界限变得朦胧、模糊。传统的乌托邦小说所描绘的理想社会离现实相距十万八千里；而反乌托邦小说所勾勒的未来社会距作者所生活的现实却只有一步之遥。一个是可望而不可及，一个是近在咫尺。

《1984年》在1949年发表后之所以让不少西方人着实惊恐了好些时日，倒不是因为他们担心苏联会有朝一日侵入，从而统治西方各国，而是因为他们忧虑资本主义世界也存在着为极权主义统治的可能性。就在该书问世后不久的1949年6月25日，黛安娜·特里林在 *The Nation* 上发表了一篇评论。她写道：

> 《1984年》的背景是伦敦，奥威尔先生的独裁政治理论基础是Ingsoc，即新语中英国社会主义。这说明奥威尔先生所想像的不仅是已经建立了独裁统治的俄国，而且是工党统治的英国，事实上，他很明确地指出："到20世纪40年代，世界上所有的政治思想的主流都是独裁主义的……任何新的政治理论，不管它采用什么美名，都会引向等级制度和对人民的严格控制。"从任何政治观点看，把英国工党政治同苏联共产主义相提并论，是不幸的。可是，不管我们对目前苏联局势和目前英国革命如何看，我们必须认识到，奥威尔要人们引以为戒的东西有其普遍性。即便是他上次出版的《畜牧场》似乎旨在向苏联的赞赏者揭露这个国家，他写书的动机远远不只是抨击宗教主义……在社会主义平等的名义下，特权猖獗；在民主和自由的名义下，个人丧失了言论自由和个人的宁静——如果这是在苏联发生的事，那么，在进行社会改革的英国的明天难道就不会带来同样的结果？换言之，奥威尔向我们发出了警告：当前的极权主义精神可能把我们带向极端，不仅是提醒我们面前有苏联这个例子，而且是让我们知道，一旦用

秩序和理性掩盖其活动，它必将带来极大的危险。

传统的乌托邦小说描述一个完美无缺的理想社会，一个天堂似的人间。反乌托邦小说与此背驰，它渲染的是地狱式的黑暗社会。正如《1984年》中极权主义的代表人物奥布赖恩所说："与那些老式的改革家所想像的那种愚蠢的欢乐主义式的乌托邦相比，这个社会恰恰是它的反面。"青年时期的奥威尔对社会主义苏联曾寄予厚望，并存有不切实际的幻想。而一旦幻想破灭，又走向另一极端——把社会主义看做是空想的乌托邦。作者在《1984年》中写道："社会主义思想出现在19世纪初，它是自古代奴隶起义以来各种思想链条中的最后一环，它仍受历代乌托邦主义的深刻影响。"(154)

《1984年》出版后，有那么十来年，一些西方人确实被这部小说搞得寝食不安，惶惶不可终日，足见这部小说在西方产生的政治和心理影响是不小的。

《1984年》描述的是一个怎样的世界呢？

世界分为三个超级大国——大洋洲、欧亚和东亚。三国之间总有两国不断地轮番结为联盟，与另一国交战。英国属大洋洲国。故事就发生在伦敦。大洋洲国的居民分为三大类——党的内圈人物、党的外围人物和"无产者"。这三类人中只有"无产者"是自由的，因为"他们思想简单、愚昧，造不了反，因此无需加以控制"。党员则永远处于"思想警察"的监视之下。"老大哥"是国家的首脑，他无处不在，无所不见。他通过强制安装在每一家庭、每一角落的电视荧屏监视着人们的一举一动。电视荧屏具有极高的灵敏性，能侦查人民的内心思想，甚至他们处于睡眠状态所做的梦。且不说民主自由，连内心深处的任何思想活动和隐私也无藏身之地。

这个国家的语言叫"新语"，是英语的变种，这种语言无法表达异端的思想。"矛盾想法"使人们可以将两个相互矛盾的思想同时并存。因此，真理与谬误难以区分。"战争即和平"。因为，正如和平是昔日的正常现象一样，战争是这一新时代的正常现象。"自由即奴役"，因为奴役就像自由那样正常。"无知即力量"，因为人民无知，统治者才好统治。"矛盾想法"是一种技巧，它使党能把它自己的形象强加给外部现实。因此，2+2=3，2+2=5，2+2=4，均可成为正确的等式。如果党说黑色是白色，你就得相信这是正确的论断，你就不能说那是黑色。"党认为是真理，就是真理。"(189)书中有这样一段对话：

奥布赖恩举起左手，手背朝着温斯顿，藏着大姆指，伸出其他四指。

"温斯顿，我伸出几个手指？"

"四个。"

"如果党说，伸出的手指不是四个，而是五个，那么，我究竟伸出了几个手指？"

"四个。"

……(省略部分为奥布赖恩对温斯顿施加酷刑，要他按他的意志说出手指的数目)

"温斯顿，几个手指？"

"四个。"

……(加刑)

"温斯顿，几个手指？"

"五个！五个！五个！"

……

"温斯顿,你学东西很慢。"奥布赖恩温和地说。

"我怎能对我眼前的东西视而不见? 二加二是四。"

"有时候,温斯顿,有时候二加二就是五。有时候二加二等于三。有时候,二加二同时等于五,等于四,等于三。"(190—191)

当个人或集团把意志强加于他人时,谬误就可以取代真理,即所谓"颠倒黑白","指鹿为马"。秦二世时的赵高集大权于一身,也就敢胆大妄为地"指鹿为马"。赵高的"指鹿为马"和奥布赖恩的 2 + 2 = 3 则不同,因为此两人均拥有极大的权势,危害性也就极大。《1984 年》有明显反斯大林和反苏倾向,这是毋庸置疑的。但是,如果把这种极权主义看成纯粹是社会主义的产物,则至少是一种误读,甚至是丑化社会主义,为资本主义开脱,似乎这种极权主义与资本主义国家无缘。如果奥威尔的《1984 年》锋芒所指只是社会主义苏联和斯大林,那么,它就只不过是一部寻常的反苏小说,就不可能在世界范围引起那么大的反响。

其实,即便是西方的评论家也都纷纷指出,这部作品具有更广泛、更深刻的政治含意。著名英国作家欧文·豪称这部小说为"过去几十年英语文学中最大的道德力量",并认为小说所描绘的社会已成为"现代政治镇压的原型"。他指出:"这本书常被狭义地看做是对苏联冷战的指控,而没能看到它是对权力的腐蚀性的普遍性的研究……它是本世纪最有影响的小说之一,它抨击极权主义,警告世人:绝对的权力,不管掌握在哪个政府手中,都导致剥夺人民的基本自由。这部小说部分地以苏联为原型,但是,它指出了西方许多国家对权力不加

限制所带来的危险。"

英国名作家安东尼·伯吉斯在1984年写了《九十九本佳作》,对《1984年》有如下评价:

> 这是描写已经改变我们思想习惯的非乌托邦或异乌托邦的少有的幻想作品之一。可以说,奥威尔所预言的可怕的未来尚未发生,完全是因为他对未来作出了预言,我们及时得到了警告。另一方面,也可以认为这部小说并非是一种预言,而是把两个迥然不同的事物连接在一起的喜剧——一个战争刚刚结束的英国的实际形象,即一个阴郁的、物质匮乏的国家;另一个是英国知识分子接管政府(就此而言,也是接管整个英语世界),这种稀奇古怪而不可能实现的想法。

伯吉斯对《1984年》分外青睐。他在《九十九本佳作》的序言中写道:"此刻回顾过去45年小说取得的成就也许正是时候。为什么不等到过了整整50年再写?因为,从第二次世界大战开端写起,以一场未成为事实的噩梦终结,这样更富有诗意些。"伯吉斯所说的"一场未成为事实的噩梦"指的就是奥威尔在《1984年》中所写的那个恐怖世界。似乎是为了同奥威尔的《1984年》相呼应,伯吉斯在1978年写了一部名为《1985年》的小说,把英国描写成一个没有生气、没有特色、枯燥无味的国家,其国民则是清一色的中立分子。

《1984年》出版后在读者中引起一阵惊恐不是没有道理。

20世纪40年代有三部政治性的英语作品让世人瞩目:匈牙利人阿瑟·凯斯特勒的《正午的黑暗》(1940)。书是用德

语写的，但是第一版是英语译文版。再就是奥威尔的《畜牧场》和《1984年》。这三部作品的问世无疑同30年代的一些重大历史事件有关——1933年希特勒上台，法西斯主义统治德国，进而统治欧洲许多国家。1936年佛朗哥发动叛乱，推翻了新生的西班牙共和国。共和国和支援共和国的"国际纵队"曾一再向苏联政府求救，未果。1939年巴塞罗那陷落，佛朗哥上台；苏联作为世界进步力量的堡垒的形象遭受重大挫折。1939年苏德签订秘密的苏德互不侵犯条约。1937—1938年，苏联发生"大清洗"。30年代日本法西斯发动侵华战争。

1945年热战结束不久，冷战又始，战争阴云密布，人们开始议论第三次大战的威胁。40年代西方作家悲观、失望、忧郁、极端，甚至陷人绝望和无政府主义，是不足为奇的。

1984年那一年，西方评论界抓住这曾经引起惊恐的年头，对《1984年》酣畅地评论了一番，笔端自然流露出"那不过是一场虚惊"的庆幸。

历史从80年代跨入90年代。苏联解体，已有七十多年历史的第一个社会主义国家几乎是在一夜之间变色。步后尘的是东欧诸国。这又促发西方一些天真的政治家和文人一阵高兴。

可曾几何时，西方人又惊恐起来。

1994年1月5日，法国《新观察家》周刊刊登了一篇题为《法西斯浪潮》的文章，现摘录如下：

> 东欧和西欧刮起了一股狂风。这股风首先是在法国由勒庞于80年代初刮起的。从那时起，这股狂风逐渐扩散到整个欧洲大陆。

今天，德国的极右派在每次选举中获得5%至14%的选票……在比利时，弗拉芒集团拥有近12%的选民，它可能于今年春季的市政选举中在安特卫普获胜。在奥地利，由战后的老纳粹分子组成的奥地利自由党正在不断壮大，它拥有185万选民，已成为维也纳的第二大党。在瑞士，三个极右政党在联邦议会中占有16个议席，北欧国家也不例外，在挪威和丹麦出现了进步党，在瑞典出现了新民主党。

在东欧，排外和种族仇恨是非常明显的——布拉格……匈牙利和波兰……罗马尼亚……贝尔格莱德……在俄罗斯，80年代初出现的"纪念"协会实际上已从舞台上消失，但是，十几个新纳粹党接过了它的旗帜。

极右派的苏醒是一种严重的趋势，是全欧洲的现象……

……宏伟的乌托邦和集体计划已落空。共产主义、法国式的社会主义、自由主义、斯堪的纳维亚和奥地利的社会党民主、德国人和意大利人的天主教社会党的模式都失败了。

我们现在是否回到了30年代？俄罗斯今天是否像魏玛共和国？某些人毫不犹豫地把日里诺夫斯基在俄罗斯立法选举中取得的胜利比做希特勒在1930年德国选举中取得的胜利。情况确实很相似，经济危机，政局不稳，人民失望。在德国，1918年失败和凡尔赛条约引起了复仇的渴望。在俄罗斯，苏联的分裂引起同样的不安和造成了同样的精神创伤。

> 虽然参加选举的各极右政党同意民主游戏的规则，这不应使人们产生幻想。它们的这种同意只是一种战术。这些政党都戴上了假面具。它们使用现代语言，隐瞒它们的出身，但是它们否认不了它们的历史——它们的手段是不同的，但是它们的目标是一致的：建立一种取代民主的新秩序。

奥威尔曾经在英国殖民地工作，目睹英帝国主义的殖民统治，写出了《缅甸岁月》(1934)，在英帝国主义的殖民统治下，缅甸就是一个没有言论自由、思想自由，只有酗酒自由、偷懒自由、怯弱自由的社会。这一主题在《1984 年》中有进一步发挥。《通向威根码头之路》是一部写得很好的描写工人生活的工人小说。书中，作者对工人阶级的同情和深厚感情溢于言表。奥威尔为了了解工人，写工人，早在 1929 年就穿上破旧的衣服深入伦敦工人居住区，实地考察工人的生活，与工人交朋友，长达三年之久。他曾说："我有一种深沉的负罪感，觉得非赎不可。我感到不仅需要逃离帝国主义，而且得逃离任何形式的人统治人的环境。我要同被压迫者同呼吸，共命运，成为他们中的一员，与他们站在一起，共同反对独裁者。"

他在伦敦东部生活了一段时期后，直言不讳地宣称："英国现行法律是维护富人的权益，维持穷苦人民受压迫受剥削的处境。"在《我为什么写作》一文中，奥威尔写道：

> 最初，我在一个很不合适的职业中度过了五年，那是在缅甸的印度帝国警察署。随后，我经历了贫困，体会到穷途窘迫是什么滋味。这使我对权势的

本能的嫉恨变得更强烈。我开始意识到劳动阶级的存在。缅甸的职业使我对帝国主义的本质有所了解。但这一切并不足以使我有明确的政治倾向。接着，希特勒出现了，西班牙战争爆发了，各种事件频频发生……

1936年以来，我用力极深的作品中的每一行，都是间接或直接为反对极权主义，拥护我所理解的民主社会而写的。

从奥威尔的一生看，他对资本主义、极权主义的憎恨使他幻想一个乌托邦式的社会的出现。幻想破灭，于是他迷茫、彷徨，陷入了政治信仰的真空，并用绝望的心态写出《1984年》这样的反乌托邦小说。在世界格局发生重大变化的今天，重读《1984年》这部小说，以及1949年和1984年对该书的评论，感触万千。要是奥威尔今日还在世，他又会怎样去写未来？是不是会少些悲观、冷峻和偏执，多些温情、浪漫和开朗？

二十七　后现代主义及约翰·福尔斯

在现今这个多元化、多变的时代，人们常常被众多的新名词以及新名词的界定所困扰。19世纪末到20世纪末这100年间，文学艺术殿堂里冠以各种“主义”的作品就像一台世界性的时装表演赛，让人在赏心悦目之际，也眼花缭乱。50年代法国“新小说”问世时，有人称它为“反小说”，因为它企图逆转传统小说的成规。三十多年过去，而如今，“新小说”一词又似乎成了一个文类的通称。60年代初期，霍伯·葛里叶称他的小说是一种“主体为中心的文学”。这个名词，根据的是现象学，尤其是以海德格尔、萨特为主的存在现象学。主体、客体是文学从哲学借来的名词。所谓“主体为中心的文学”无非是将“自我”对于“物”的观感写出来，但必须去除自我意识或自我色彩。所以早期的罗兰·巴特又称它是“客观的文学”。霍伯·葛里叶硬是要用一个“主义”来称自己的小说的写法，曾经说自己写的是一种“新写实主义”。而事实上，新小说是反写实的，这也许从一个侧面暴露了语言作为一个符号系统的武断性和先天性的不足，从另一个角度又说明了文学家、评论家、哲学家对“主义”一词的热衷，或无可奈何的

屈从。

搞人文科学的，多少年来还不得不同各种花样翻新的“主义”打交道。

1967年美国小说家约翰·巴思发表了《文学的衰竭》一文，试图证明当代西方文学，尤其是小说，在形式和技巧上的实验，已经到了精疲力竭或山穷水尽的地步。可是，他又自相矛盾，夸贝克特、纳博可夫、博赫斯等三位作家的作品使濒于崩溃的小说绝处逢生。查理斯·纽曼1985年推出一部叫《后现代的氛围》的著作，驳斥了巴思的悲观论调，认为小说的天地仍然充满了生机，实验的题材和形式还海阔天空，大有作为。当然，在西方近代文学中，像西班牙的奥特加·加西特早在50年代就已宣告“小说已经死亡”。

在世界刚刚跨入21世纪的此刻，追溯过去，观察当今，展望未来，我们似乎都不必为小说的技穷而忧患。事实上，二战结束后这五十多年间，小说虽有起伏，写实主义和现代主义这两股潮像钟摆似的来回摆动了好多年。到如今，人们已经可以看清，现代主义无法排斥、取代写实主义，而写实主义也早已不是传统意义上的写实主义。超现实主义和魔幻写实主义的出现也许说明了当时的作家在潜意识中正在摸索一个方向——在旧式的写实主义和几乎把读者读小说的兴趣扼杀了现代主义之间，开辟一条新的蹊径。

于是，从60年代开始，“后现代主义”、“后设小说”、“后现代小说”、“新小说”等名词开始广为流传。现代主义与后现代主义当然不只是一个有先有后的时间概念。从美学上讲，现代主义追求雄浑崇高之美，认为完美的形式才能给读者带来乐趣。后现代主义则认为完美的文学形式是不能达到的。以前的现代主义和新批评以结构主义的美学规范研究文

学、"就诗论诗"、"就文论文",让文学作品同历史、文化背景绝缘。后现代主义则竭力避免这种脱离历史、文化背景的作法。前者认为他们的艺术创作可以迁就一个人为的世界新秩序,以超越丑陋、混乱的现实世界。后者却认为,这不可能。因此,后现代主义只是将现实转化为荒谬的噩梦。贝克特的作品就是一例。

后现代主义小说明确告诉读者,小说纯属虚构,只是一种文字游戏或文学幻象,并邀请读者涉人小说中的虚构世界。这类小说不仅交代故事内容,也对小说的成书过程有所说明,如约翰·福尔斯的名著《法国中尉的女人》(以下简称《法》)。在这部小说中,福尔斯用十分贴切的维多利亚时代的语言、对话、手法和小说形式再现了维多利亚英国,也复制了维多利亚时代的小说,在毫不隐讳地抄袭了维多利亚小说家的传统写法的同时,又嘲弄这一传统,并公开声明他的小说是说谎。作者在前12章里已经把小说的女主人公莎拉刻画得活灵活现,深深地吸引了读者。可是,他笔锋一转,把故事的叙述刹住,突然提出了一个怪问题:"莎拉是谁?她究竟来自何方?"在第13章开头,作者自问自答地说:

> 我不知道。我现在写的这故事完全是想像。我创造的这些人物只是在我头脑里。如果说到现在为止我一直伪装我知道我的人物的心灵和灵魂深处的思想,这是因为我正按我的故事所发生的时代被人们所接受的常规写作(正像我采取了当时的一些词汇和"口吻"一样),那就是说,小说家仅次于上帝,他可能并不全知道。但是,他装着什么都知道。我是生活在阿兰·罗布—格里耶和罗兰·巴特的时代。

如果说这是一部小说，按小说一词的意义来讲，它不能算是一部小说。

所以，我也许正在写一部同别人换了个位置的自传，也许我正住在我虚构的小说中的一栋房子里，也许查尔斯就是伪装的我。也许这一切只不过是一场游戏。像莎拉这样的现代妇女的确存在，可我从来也不了解她们……

你们也许认为，一个小说家只需掌握好拉线，他的木偶就会活生生地行动起来，就能按你的要求产生对他们的动机与意图的全面分析……

小说家还是一个上帝，因为他在创造（就是那最自以为了不起的先锋派现代小说也不能完全铲除它的作者）。所不同的是：我们不是个具有维多利亚时代形象的上帝，无所不知，而且发号施令，而是一种新的神学的形象。我们的第一个原则是自由，而不是权威。

福尔斯在他 1973 年出版的《诗集》前言中还说：

所谓现代小说的"危机"与其自觉有关。基本上，小说是一种游戏，是一种允许作品与读者玩捉迷藏游戏的巧计，所以，它的过错是它的形式所固有的。严格地说，小说大体上是个很巧妙而且能令人信服的假设——也就是说，它与谎言有密切的血缘关系。心理上对说谎有所自觉、不安，使大部分的小说家孜孜于描写现实；也使揭发这个游戏（即在作品中使用谎言，亦即小说创作过程的虚构本质凸显出

来)成为当代小说的特色之一。小说家们既致力于杜撰,去构设未曾发生的人物以及未曾发生的事件,他们若不能以假乱真,就得从实招供。

写小说是"上帝游戏",这是福尔斯进行创作时的中心思想之一。他首先将这一中心思想落实在《大法师》中的假面戏上。而最明显的当然是《法》。《法》中的叙述者既是小说家的化身,又是一个虚构的角色。在小说的第55章,作者与他自己塑造的人物查尔斯在火车车厢里巧遇。小说写道:

……火车的汽笛声响了。查尔斯此时心想,他终于可以如愿以偿地一个人安静地呆在这个隔间里。但是,在火车启动前的最后时刻,一个下巴长满胡子的面孔在窗前出现。查尔斯冰冷的目光同这个急于要上车的男人的更加冰冷的目光相遇。

这个后来者说了声"先生,对不起"之后就径直向隔间的另一头走去。他坐下。此人看上去40岁左右……查尔斯心想,这家伙肯定是个让人讨厌的人,他正是这个时代最典型的那种讨厌鬼——如果他要同他搭讪,他绝不会理他。

……

……这个长着一嘴预言家大胡子的男人开始盯着查尔斯看……

现在我怎么用你呢?

现在我该把你怎么办呢?

福尔斯在他1969年所写的《关于一部未完成的小说的笔

记》中，对小说叙述者（第一人称和第三人称小说叙述者）、叙事声音、视角等问题阐述了他的意见。在该文中，他说："在我的故事中，不时作为第一人称进行评论的，而且最后还闯人故事中的那个'我'，并不是1947年真正的我本人，而是另一个角色，虽然他和一般的虚构角色属于不同的范畴。"福尔斯的意思是：读者切勿对第一人称的叙述者给予绝对的信任，并将他视同作者本人。叙述者时而显示他的权威，时而放弃这一权威，这可以给读者更广阔的想像天地，去重新评估幻觉与真实的分野。《法》是一部实验性很强的小说，而叙事技巧的运用也可以说是本书探讨的重点之一。

小说这样写可能让读者扫兴，因为当读者已经深深地陷人了作者在小说中所创造的情景和氛围时，他突然把读者从这情景中拎出来，似乎向你大吼一声，"别上当，这全是假的，全是虚构，尽是谎言！"福尔斯和其他后现代主义作家这样做，其目的是揭穿传统的作家的全知全能的假面具，以便扩展读者的视野，并对小说的成规、法则以及作者的权威提出质疑。

约翰·福尔斯1966年出版了名噪一时的佳作《大法师》。该书在作了重大修改后于1977年以新的面貌再度问世。在修订本的前言中，作者写道：

> 关于人的生存和小说，如果在我们的直观中有什么中心计划的话，那就是我原来打算采用的书名《上帝游戏》。很遗憾，这个书名未被采纳。我的确想让小说中的人物康奇斯通过一系列假面具来表现人对上帝的观念，从超自然的观念到充满了科学术语的观念，亦即人们关于一些事实上并不存在的东西的许多幻觉，如绝对知识和绝对权力……

……上帝和自由是两个相互排斥的概念……所有的自由,即使是最相对的,也可能是虚构。

在《大法师》的第 75 章尼古拉斯同他的女友有一段有趣的对话。她对尼古拉斯说:

尼古拉斯,如果有人想要再现(哪怕是部分的)关于存在的某些神秘意图,那么,他就得超越某些人为的成规。这些人为的成规使得人的意图难以实现。这并不是说,在我们日常生活中,我们得把这些成规统统扔掉。远非如此。虚构小说是必要的。然而在上帝游戏中,我们是从这样一个前提出发——既然事实上世上一切都是虚构,虚构就可以是多种多样的。(627)

福尔斯所谓的"上帝游戏"表明他认为小说家仍具有神一般的地位。在《法》第 13 章中,他又说小说家"仅次于上帝。他可能不知道所有的事,但是他假装他知道"。

如果想研究当代文学的叙事技巧或视角问题,《法》是不能被忽略的。

后现代主义当然是个笼统的名词。它涵盖的范围很广,既可指 20 世纪 60 年代在欧美出现的一种实验主义写作方法,也可概括二战后西方文化的总概念。英国著名评论家戴维·洛奇写过一篇题为《现代主义,反现代主义,后现代主义》的文章,文中指出后现代主义作品的特点之一是其意义上的不确定。这话有道理。像美国作家托马斯·品钦、威廉·巴洛斯、库尔特·冯纳古特的小说,像爱尔兰作家贝克特的小说,就

很难让人看懂。当然，更谈不上引起一般读者的兴趣。当事物发展到极端时，荒谬就产生了。

福尔斯的作品同上述作家的作品不同。他的作品不仅能让人看懂，而且引人入胜。《捕蝶人》（或译做《收藏家》）、《大法师》（或译做《魔术师》）、《法国中尉的女人》和《丹尼尔·马丁》都是趣味性很强的小说。尤其是《法》一书，超越了《捕蝶人》和《大法师》，很快赢得大西洋两岸评论家的喝彩，而今成为西方许多大学英语系当代小说的教材。

这部小说的确有许多值得称道的特点。

首先，《法》对英国19世纪小说进行滑稽模仿，而且模仿得很成功。如果删去小说中作者的介入，当代事与物的侵入，就其形式、内容、风格、体例、语言、对话等等而言，不少读者很可能会错认为此书出自一个19世纪作家之手。作者对莱姆海湾、大海、海岬、壁垒、伦敦、孤独地站在海岬一头的黑衣女郎（即莎拉）的描写很像托马斯·哈代对景色、人物的描绘，是传统主义的。读者不得不为他的描绘的生动、准确而折服。

你甚至可以把《法》看成是一部历史小说，因为它向你提供了那么多"维多利亚黄金时代"（1850—1875）的历史资料，其中包括上层人物和劳动人民的生活剪影，甚至伦敦妓女的数目。第35章是这样开始的：

> 在19世纪我们看到的是什么景象呢？这是一个妇女神圣的时代，而正是这个时代，你只需花上几个英镑，或几个先令，就可以弄来一个13岁的姑娘，玩上一两个小时。这个时期在伦敦建造的教堂比历史上任何时期在全国修建的教堂还多。伦敦每60户就有一家妓院（而现在的比例是每6000户中有一

家妓院)。婚姻的神圣(以及婚前的贞节)在伦敦一直是教士们、报纸社论和社会舆论大加宣扬的,而也正是在那里,你从未见到有那么多包括尚未登基的国王的社会名流,过着那样荒唐的私生活……

在小说的每一章,福尔斯均采用了19世纪小说家写小说的体例,在章首冠以警句。这一章的章首警句是1867年英国儿童就业委员会的报告:

在所有教养院有许多14岁的女孩子,有的甚至只有13岁,最大的是17岁。她们来时都已身孕。姑娘们承认,她们被糟蹋的事发生在去干农活或干完农活回家的路上。这一群群的男女少年在马路上、小巷里要走上五英里或六、七英里的路去上工。我自己就亲眼目睹这群14至16岁的男女少年的下流行为。有一次,我看见一个姑娘被五个或六个男孩子凌辱。而20码或30码以外的那些稍长的人却熟视无睹。这个姑娘大声呼救,使我停下步来。我还看见男孩子光着身子在小溪里洗澡,而13至19岁的姑娘在岸边看着他们洗澡。

小说的故事情节、人物的对话、章首警句、脚注、历史史料……把读者带入19世纪英国的氛围。当读者沉醉在这一历史故事中时,作者采用"全能视角"的传统手法,以叙述者的身份突然介人故事的发展,提醒读者叙述者是当代人。小说开始不到10页,作者在第3章就说:"查尔斯喜欢把自己看做是一个科学型的年轻人,因此,如果消息传来,说起未来的

飞机、喷气发动机、电视、雷达他大概不会感到惊奇……"这种时代错乱在《法》中处处可见。把20世纪的现实频频插入19世纪维多利亚时代，形成强烈的时间反差和时代对比，其目的有二：一是突出小说的虚构性，二是让读者站在20世纪的时间台阶观察19世纪的英国社会，并且以当代的新思维为标杆去衡量、评价维多利亚时代道德、传统的虚伪性。《法》的电影剧本是英国当代著名作家哈罗德·品特写的。他也有绝招。为了在电影艺术中反映相距100年的两个时代，他戏中有戏，使剧情中查尔斯同莎拉相恋的故事同扮演查尔斯的男演员和扮演莎拉的女演员的婚外恋相映成趣，19世纪的英国场景同20世纪当代的社会生活交相呼应。

不少评论家把《法》看做为一部历史小说。而作者本人在其1969年所写的《关于一部未完成的小说的笔记》一文中开宗明义地声明："我现在正在写的这部小说（暂定名为《法国中尉的女人》）背景是大约100年前。我并不把它看成是一部历史小说，我对这一文类并不感兴趣。"的确，当我们读这部小说时，我们惊叹《法》对维多利亚时代的历史模仿的准确和成功。然而，最重要的是，作者让读者看到了这个时代中产阶级和上流社会中普遍存在的虚伪性，宗教信仰在科学冲击下的跌落和情操的分裂以及价值观念的变化。女主人公莎拉是作为一个时代的叛逆者出现的，一个在思想观念和道德情操上已步人20世纪的新型女性被歌颂的。其他角色都有明显的维多利亚时代烙印，即使是比较开朗的葛罗根医生也不例外。他对莎拉的种种离经叛道的行为诊断为歇斯底里偏执狂，忧郁症，追求性的满足的幻想症。他实际上是维多利亚时代的卫道者。书中第19章这样写道：

> 也许这个在1801年出生的医生真是奥古斯坦时代人性的一部分遗物。他对进步的认识基于一个有秩序的社会——一个容许他保持原状的秩序——这使他比较像一个假自由党员伯克,而不像假法西斯党员本瑟姆。(124)

《法》有不少篇幅谈论性的问题。查尔斯与莎拉发生性关系,惊讶地发现她竟然还是个处女(他原先以为她早已失身于法国中尉)。他感到内疚,赶紧去教堂忏悔,觉得自己由于她而"被钉上了十字架"。这个曾经在巴黎和许多女人鬼混了好一阵子的人此时突然感到深受良知的谴责,何其虚伪!这个时代的中上层人物在性行为上放纵者不少,可总是装出一副道貌岸然的样子。正如书中第39章所说:"对我们所轻描淡写的那种事,维多利亚人却把它看得很严肃。而他们为表现严肃就不公开谈论性的问题……可背后却是另一回事。"这使人想起米歇尔·福科在他的名作《性史》一书中称维多利亚时代为一个被教条支配的时代,禁止公开讨论性问题。在这样一个时代,莎拉伪造自己的经历,谎称自己已委身于法国中尉,是他的情妇,是一个堕落的女人。她视维多利亚时代的假道学为粪土,宁可扮演一个因堕落而被社会遗弃的女人,并以"自我放逐"获取自己的自由和独立。在小说的第20章,莎拉向查尔斯倾诉了她同法国中尉的关系:

> ……为什么我把一个女人最珍惜的东西献给了一个我并不爱的男人,却满足他一时的需要……我这样做,因为这样我就可以成为另外一个人,因为人们可以因此指着我说,那边走着的那个女人就是法

> 国中尉的婊子——是呀，就让他们叫我婊子吧。这样，他们就知道了我已经蒙受了苦难。正像这片土地上许多城镇里的其他人一样，我在受苦。我不能同法国中尉结婚。所以，我嫁给了羞耻……使我得以活下来的是羞耻，是因为我知道我同其他女人不一样……有时候我几乎可怜那些妇女。我认为我获得了一种她们难以理解的自由。(142)

莎拉的确是用一种常人不能理解的方式寻求自己的独立、解放和自由。她对维多利亚社会的控诉是犀利的。她对查尔斯说：

> 因为你见过世面。因为你受过教育。因为你是个绅士。因为……因为，我不知道该怎么说。人们告诉我，我周围的人善良、虔诚，是基督的信徒。可是，在我看来，他们比最残酷的异教徒还残酷，比畜牲还愚蠢……我这般受苦受难，多不公正……我睡着时才愉快；一旦醒来，恶梦就开始……我为什么是这样的穷出身？为什么我生来就不是弗里曼小姐？(116)

莎拉是促使查尔斯思想转化的关键人物。因为同她相爱，他解除了他与蒂娜的婚约，受到法律和舆论的羞辱。他叔叔老年结婚使他丧失了继承爵位和财产的希望。莎拉又突然不知去向。在妓院，主教的儿子和那群上流社会的纨绔子弟的荒唐生活(39章)，莎拉的经历和苦难，妓女莎拉的悲惨生涯(她带着孩子接客)……这一切使他尝到了人生的苦味，被

“放逐”的滋味。在这番经历后，查尔斯才发现自己摆脱了“他的时代，他的祖先、阶级”。在小说的第48章，查尔斯在与莎拉发生性关系后去教堂忏悔。这一章有段写得精彩的独白：

> 查尔斯突然领悟到了基督教的教义……
>
> 他站在那里，觉得自己仿佛看到了整个时代，看到了这个时代骚动不安的生命和它那硬如铜铁的戒律成规，压抑的情感和滑稽的幽默，它严谨的科学和不严谨的宗教，它腐败的政治和一成不变的阶级观念。这一切都是他的期望最大的隐蔽敌人。他曾经受蒙蔽。这个时代完全没有爱与自由……而且，没有思想，没有目的，没有恶意，因为欺骗就是它的本质。它没有人性，只有一台机器。这就是困扰他的恶性循环。(285)

莎拉的姿色并不如查尔斯的未婚妻蒂娜。从门第来说，蒂娜才是他门当户对的配偶。他为什么抛弃了蒂娜，迷上了莎拉？正如书中所说：“吸引他的，不是莎拉本身……而是她所象征的某种感觉，某种可能性。她使他感到被剥夺的滋味。”最吸引他的正是莎拉的“与众不同”。为获取自身的自由与独立所采用的手段、她那我行我素的性格、笼罩着她的浓重的神秘感……这一切使查尔斯意识到他一直恪守的维多利亚成规和道德观的虚伪性和在这种虚伪的道德观和成规的重压下他所牺牲的个人意志和自由。同《大法师》中的尼古拉斯一样，查尔斯决心“认识自己”，实现自我。

作为一个存在主义者，福尔斯在他的作品中宣扬人在一

个荒诞、丑恶、冷酷的现实世界中为获取存在和自由而陷入的焦急不安、彷徨和痛苦。这也是《捕蝶人》一书的主题思想。低级政府公务员弗雷德里克·克莱格是个蝴蝶收藏家。(福尔斯对这类采集有生命的动物、昆虫的人极为厌恶,认为他们是以剥夺它们的自由为乐趣。)克莱格深深地被美貌的大学生米兰达·格雷格所打动,对她朝思暮想。但他出身低微,很自卑,不敢向她求爱。于是,他采取了捕蝶的手段,把她绑架,并且用中奖得来的巨额金钱购买各种礼物送她,期望以物质利诱博取她的爱。他失败了。格雷格被克莱格关在地下室,失去了自由、新鲜空气和阳光。而对她说来,这些东西是世上最珍贵的东西,是金钱、名利所不能取代的。失去了它们就意味着生命枯萎。幽禁终于夺去了她年轻的生命。小说的第二部分是格雷格的日记。日记记载了她幽禁中失去自由的精神折磨,控诉了克莱格的自私心理。她写道:"他才是在幽禁中生活的人,因为他自己生活在一个狭小的、令人讨厌的小天地中,""他对弱者施行令人憎恨的专制。"

《法》中的波尔特尼太太也是"对弱者施行令人憎恨的专制"的人物,自己被无知、孤独、恐惧、怨恨所困扰的人总是想把这些讨厌的东西强加在别人身上。自己失去自由,总想让别人也同样失去自由。这是存在主义者福尔斯在其作品中所挞伐的病态心理。《法》中查尔斯和莎拉的"自我放逐"乃是自我解放的一种消极方式。在小说的一个结局中,莎拉既拒绝了画家的求婚,也拒绝了苦苦追求的查尔斯,尽管她已委身于他。为什么?因为她认为婚姻的纽带可以联结一个男人和女人,也可以成为束缚女人所追求的独立和自由的桎梏。而莎拉的拒婚又像催化剂,促使查尔斯觉醒。当读者看到他离开莎拉的房间,走向街头时,也许会感到这个迷恋者终于获得

了解脱和自由。

自由这一主题思想还表现在小说的结尾。开放式的结尾并非后现代主义者的首创。但福尔斯的用心不仅是技巧上的图新，而是他要给读者一种感觉——作者已经放弃了他对书中人物、情节和读者的控制权，把自由赋予读者，或小说中的人物。《法》的第一种结局是查尔斯与莎拉结婚。花好月圆，有情人终成眷属。这种传统式的结局已成为俗套，是作者所唾弃的。第二种结局是查尔斯的幻觉——在莎拉失踪后，他没有再见到她，最后同蒂娜结婚。第三种结局是叙述者（那个"大胡子"）在走进查尔斯的车厢，见了查尔斯后，突然萌发的一个念头，想要"在此时此地结束查尔斯的一生，让他永远地停留在去伦敦的旅途中"。这是一个容易被读者忽略的、插曲式的结局。第四种结局是莎拉为了保持已经得到的独立和自由，拒绝同查尔斯结合。这一结局与小说的主题思想吻合。

福尔斯的小说结尾总不寻常。《黑塔》(1974)的结尾，凯瑟琳觉得："像梦幻一般，人是一部没有最后一章的书；人突然永远留在了那没有结尾的最后一页……"《大法师》1977年修订本的结尾，叙述从过去时陡然转换为现在时，造成这样一种效果——书中的人物尼古拉斯和艾莉森仿佛一下子凝固在过去的某一时刻，而读者也从一个虚构的往日故事返回现实生活。

后现代主义者作家贝克特、品钦和巴洛斯、冯纳古特的小说有多少人读得懂？很少。他们的小说的叙事支离破碎，似乎语言已经分崩离析。巴洛斯的《赤裸的午餐》描写吸迷幻药的人对现实景物的异常感觉，其叙述始终是连续的自我解构，没有任何连贯性和统一性。贝克特的《莫洛伊》、《难以名

状》也是前言不搭后语，逻辑混乱。这类作品使文学作品变成了甚至连作者本人也不知晓的文学谜语。所幸这类小说作者甚寡，因此也就从未在文坛造成一种气候。

福尔斯的小说既有后现代主义的某些实验性特点，又同时保留了传统的小说情节和人物刻画，故事讲来娓娓动听。当代意大利小说家伊达洛·卡尔维诺说，童话故事蕴含人类最原始的语言游戏，而叙事文学应师法童话，继续发挥具有创造性的讲故事的方法。在后现代作家中，福尔斯是个善于运用谐拟技巧，善于讲故事的作家。他在小说中玩“语言游戏”，但是他没有把这一“语言游戏”玩到荒谬的极端（这种极端只能扼杀小说的生存）。西方大学英语系把福尔斯的《法》作为当代英美文学的教材来读，也许说明了他的作品对西方小说的救亡图存和发展作出了贡献。

二十八 从后现代主义小说《法国中尉的女人》看作者与人物的对话以及对话所体现的民主平等精神

随着“冷战”时代的结束，人类在跨入21世纪时正在采用更具涵容性和建设性的思维方式——对话。对话，而不是对抗，已经成为当今世界解决矛盾冲突的重要手段和众所关注的重要问题。

对话不仅仅是一种交流手段。它具有哲学本体论意义，是我们这个时代求同存异最根本的存在方式和人文社会实践活动。思维在本质上是对话性的，不同思想的交流和对撞推动人的思维的发展，推进自然科学和人文科学。

对话必须是平等的，民主的。而平等、民主的对话就必须以消除先验理性和绝对理性为条件。没有对话的思维必然导致思想僵化。

从历史上看，对话昌盛的时代往往是思想活跃的时代，学术繁荣的时代。我国春秋战国时期各学派之间的对话（或称争鸣）造就了辉煌的百家争鸣。古希腊三大哲人苏格拉底、柏拉图和亚里士多德均看重对话。这不仅表现在他们用对话的文体阐述自己的学术思想观点，还表现在他们的教育思想。

公元前约385年，柏拉图在雅典城附近创办了学园，对学

生进行哲学、数学和天文学教育。他的教育方法是师生之间、学生之间进行民主、平等的对话，探讨学术问题。他一生写了近40篇对话，内容涉及存在本质、认识论、正确行动的目的、有秩序的社会结构、真理、艺术的本质和意义、美和爱的意义等诸多问题。

亚里士多德在雅典也开办了学园。他的教育方法在今人看来，很是浪漫、潇洒：师生一起在林荫道上，一边散步，一边讨论学术问题。师生之间有问答，有交流，有交锋。他建立了一种民主、平等的学术风气。

所谓"学问"，总少不了有学有问，要学就要问，要问就求答。问答乃是一种对话。对话产生学问。

苏格拉底本人没有创办学校，也未留下著作。但是，他却留给后世一件瑰宝——民主、平等的对话精神和生动的对话文体。他同柏拉图对友谊、爱情、勇敢和美等抽象问题开展了热烈的对话和争辩，试图对这些抽象概念作出界定。

所谓"真理越辩越明"，就是通过对话或争辩对真理作出界定。无论是对主体或对客体的认识只能是对话式的。自我世界（主体）与客观世界（客体）的沟通只能依靠对话。

平等、民主的对话要求尊重对话者的思想观点，即注意倾听不同于自己的另一种声音，而不是惟我独尊。它是积极的参与精神和主动精神。对话提倡的是一种平等的、民主的文化意识。对话只能产生于自我意识的充分呈现中。对话没有终结性，因为真理的探讨并无终结性。

米哈伊尔·巴赫金之所以被称为"20世纪世界最杰出的思想家之一"，一个重要原因是他在人文思维的探索中，提出并宣扬对话理论。他在陀思妥耶夫斯基的作品中发现了对话小说，或称复调小说。他在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中写

道："作者对主人公所取的新的艺术立场，是认真实现了和彻底贯彻了一种对话立场：这一立场确认主人公的独立性、内在的自由、未完成性和未论定性。"也就是说，作者与作者塑造的主人公进行民主、平等的对话。

文学创作中作者和主人公的关系反映了生活中个人与他人的相互关系。作者在创造主人公时可以采取两种不同的方式：一是小说家把自己看做是无所不知、无所不能的上帝式的人物。他是对小说人物作出诠释和终极判断的惟一人物。二是小说家把自己看做是与他塑造的人物平起平坐的人物，因此给予人物独立自主的地位。人物的思想活动，人物的界定始终处于未定状态，游动状态，前一种人物始终在作者的掌握之中，没有自身的独立自主。后一种人物已经摆脱了作者的控制，获得独立自主。

巴赫金从陀思妥耶夫斯基的小说中发现他的小说中的人物都具有一种特殊的独立自主性。他的小说中几乎所有的主人公都抗拒别人对他们作出界定。他们的每一个思念都是自我的对话或与他人对话中的一种问答。所以巴赫金说："我们弄不清他是谁，只知道他的意识中的他。"小说中人物的自我在本质上不是封闭的，而是对话的，即自我只能通过与他人对话，才能对自我作出界定。个人的话语只有通过与他人话语的交流（对话），才能产生意义和有存在的价值。

作者与小说人物的平等关系以及小说人物特殊的独立自主性在英国作家约翰·福尔斯的著名小说《法国中尉的女人》中得到充分的表现。

约翰·福尔斯用模仿英国维多利亚小说的方式重构、解构维多利亚小说，颠覆维多利亚时代的陈规陋习和道德观，颠覆作者上帝式的权威和对人物的控制权。作者赋予小说女主人

公莎拉独立自主的地位和她运用自己的话语虚构关于她自己的故事——她如何委身于法国中尉(其实她还是个处女)。她用自己的虚构取代作者的虚构,她用自己的话语塑造自己的形象,虚构故事,从而在一定程度上取代了叙述作者。

E·M·福斯特在《小说面面观》中写道:

> 人物是在作者的召唤下出场的,但他们充满叛逆精神,因为他们跟我们这些真实人物有许多相同之处。他们想过自己的生活,结果常常背叛作品的主要设想。他们会"离开正道"或"无法控制":他们是创造物中的创造物,因此他们常常无法同作品协调起来。假如给他们充分自由,他们会将作品踢成碎片。如果限制过严,他们又以奄奄一息作为报复,使作品因内部衰竭被摧毁。(74)

福尔斯在《法国中尉的女人》的前12章对女主人公莎拉作了一番描述。在第12章结尾,作者笔锋突然一转,问道:

> 莎拉是谁?
> 她究竟来自何方?

在紧接的下一章,作者答道:

> 我不知道。我现在写的这故事完全是想像。我创造的这些人物只是在我头脑里。如果说到现在为止我一直伪装我知道我的人物的心灵和灵魂深处的思想,这是因为我正按我的故事所发生的时代被人

> 们所接受的常规写作(正像我采取了当时的一些词汇和"口吻"一样),那就是说,小说家仅次于上帝,他可能并不全知道。但是,他装着什么都知道。我是生活在阿兰·罗布—格里耶和罗兰·巴特的时代。如果说这是一部小说,按小说一词的意义来讲,它不能算是一部小说。(80)

福尔斯接着说他所塑造的人物查尔斯:

> 已经开始获得了一种独立自主。如果我想让他显得真实可信,我就必须尊重他的独立自由,给蒂娜、莎拉,甚至那个让人厌恶的波尔特尼夫人以自由。对上帝作出的恰当界定只有一个:上帝是一种自由,一种容忍其他自由并存的自由。我必须遵循这一界定……小说家还是一个上帝,因为他在创造……所不同的是:我们不是个具有维多利亚时代形象的上帝,无所不知,而且发号施令,而是一种新的神学形象。我们的第一个原则是自由,而不是权威。(81,82)

福尔斯在创作这部小说时所遵循的艺术原则是巴赫金所说的"复调"(或称"对话"),而不是19世纪英国维多利亚小说所遵循的"单声"(或称"独白")艺术原则,即只有作者才有控制人物的自由和权力,只有作者才评定意识。这也是巴赫金所说的在欧洲文学创作中长期占统治地位的"独白小说"艺术思维模式。同陀思妥耶夫斯基一样,福尔斯在《法国中尉的女人》中采用的是对话艺术原则:尊重小说中的主人

公，同他们平等地对话，给他们独立自由地展示自己的性格、意识和意愿的机会和权力。

福尔斯在小说的第55章别出心裁地安排了一个很有戏剧性的场面——作者福尔斯同他创作的男主人公查尔斯在同一列车头等专用间内不期而遇，双方互投冷漠的眼光。书中写了主人公查尔斯对作者福尔斯的印象："查尔斯心想，这家伙肯定是个让人讨厌的人，他正是这个时代最典型的那种讨厌鬼——如果他想同他搭讪，他绝不会理他。"(316)

接着，作者福尔斯提出了两个问题：

"现在我怎么用你呢？"

"现在我该把你怎么办呢？"

显然，这不是一个作家传统的"独白小说"艺术思维模式——作者作为类似上帝的创造者，可以独断专行地处置主人公。作者承认原来打算"就在此时此地结束查尔斯的一生，让他永远地停留在去伦敦的旅途中，以此了结这个人物的存在"。(317)

但是作者立即意识到：这还是维多利亚小说的老思路，而他自己"早先所鼓吹的却是把自由交给人物"。他声称他并不知道他的小说中的主人公想干什么，也不清楚萨拉此时人在何方。于是，作者决定让主人公自己决定自己的去向和命运。

在小说的第48、49章，我们看到主人公查尔斯用独白式的对话表现自我思想矛盾时分裂的自我的两种思想的交流和冲突。这是一种假定性的思维形式。通过自我与自我的对话，查尔斯对自我有了新的发现。结果，连自己也不认识自己了。"就像他曾经对萨拉所说的那样，他觉得自己对自己说来，是个陌生人。"(291)这种自我与自我的对话无疑是一种

双重自我的自我探索。

这种自我对话进一步展示主人公的个性，充分地实现自我：

> 查尔斯美好的自我同邪恶的自我之间的对话开始了。
>
> 我没有干那件事。是别人引诱我去干的。
>
> 谁引诱你去干的？
>
> 我被骗了。
>
> 骗你的动机何在？
>
> 我也不知道。
>
> 但是你必须作出判断。
>
> 如果她真的爱我，她就不可能甩掉我……（第48章，第282—283页）

男主人公查尔斯在三个层次上进行对话：同他人、同作者、同自己。这三个层次上的对话都揭示一个特点——男主人公是一个未确定、未完成的人物，一个有独立自主性、内在自由、还在发展中的人物。这使他同由作者“盖棺论定”的主人公大相径庭。

女主人公莎拉同样也是一个未确定、未完成的人物。对作者和查尔斯说来，她始终是个谜一样神秘人物。她自己也不了解自己。她说“别人不可能了解我”，“连我自己也不了解我自己。”（354）

“莎拉是谁？”“她究竟来自何方？”这样的问题当然显得荒诞。谁不知道作者福尔斯在虚构一部小说？谁不知道莎拉纯属虚构人物？谁不知道作者历来操纵人物？但是，这一

"荒诞"却标志一个大转变——作者从独白思维发展到对话思维,给人物以独立自由,同他们进行民主平等对话。

作者给主人公独立自主还表现在《法国中尉的女人》的结局。第一个结局在小说远未结束前的第44章就早已出现——查尔斯和蒂娜重归于好,结了婚。虽然婚姻谈不上幸福美满,却也一起过了一辈子,还生了七个孩子。(264—265)另外两个结局在小说收尾时并存——查尔斯和莎拉久别重逢,热烈的爱情让人相信婚姻将是他们的结局。几乎同时出现的另一结局是他们终于彻底地分手了,查尔斯愤然离她而去。

这种开放性的结尾不仅给读者留下选择的余地和想像的广阔天地,而且展示了对话的未确定性。人物和对话的未确定性和未完性使我们得以对文本进行无终极的剖析,从而不断地揭示出新涵义、新认识。

当代许多小说家无心成为上帝式的创造者,也无意使用权威性的话语。因为,一旦话语登上了神圣不可侵犯的王座,它在词义上就失去了生命力,变成了僵尸。这种话是不能进行对话的。只有对话才能使话语,使任何事物衍生出新的意义。

二十九 《瀑布》——德莱布尔的实验性小说

“妇女半边天”这句话也适用于英国文坛。

如果你未读过英国女作家的作品，你对英国文学的了解只有一半。至少，就18、19、20世纪的英国文学而言，没有这“半边天”，就没有英国文学的广阔和深邃。

在群芳争艳的当代英国文坛，玛格丽特·德莱布尔光彩夺人。

1993年5月，德莱布尔和她的丈夫，英国著名传记家迈克尔·霍尔罗伊德，以及著名英国女作家多丽丝·莱辛一同来到北京外国语大学英语系与师生座谈。会上我问德莱布尔：“你曾经说过一句话，至今记得，只是记得不准确。你说，你宁可尾随一个伟大的传统，也不愿站在一个新潮流的前头。你如今是否仍持这一立场？”她答：“不，我现在不那么看了。我认为，文学创作既要从传统中吸取滋养，也要有创新。因此，也就不能只跟在传统后面……”接着，她把脸转向坐在她右边的莱辛，说：“在小说的创新上，我从莱辛那里学到了很多东西。”

德莱布尔和莱辛属于两代人。德莱布尔一向推崇莱辛，

把她看做“母亲和先知者”。也从不否认她在小说创作中学习和模仿这位在世界文坛早有声誉的老前辈。《瀑布》(1969)正是受莱辛实验性小说《金色笔记本》的启示写成的。莱辛在对传统的写作手法感到厌倦后,想写点有“新意的东西”,“不重复历史和过去”的东西,结果是《金色笔记本》和一系列科幻小说的问世。

德莱布尔60年代开始文学创作。当时英国小说正在酝酿变革,实验性的小说也多有问世。而在战后的40年代和50年代,英国文坛却热衷于批判现代主义,崇尚18、19世纪的传统主义。青年时期的德莱布尔“宁可尾随一个伟大的传统”的宣言,与其年龄不协调,实在是同当时文坛的气候有关。她早期写的四部小说均可归为传统主义。第一部小说《夏日的鸟笼》(1962)描写两个大学毕业后的青年女子在事业和婚姻上的种种遭遇以及她们的感受。小说的标题出自英国17世纪剧作家约翰·韦伯斯特的一句话:“像夏日花园里的一只鸟笼。鸟笼外的鸟儿渴望飞进鸟笼,而鸟笼内的鸟儿却因惟恐不能逃出鸟笼而日夜不安。”

作者承认,她的第一部小说的情节是受了乔治·艾略特的名作《米德尔马奇》的影响。在该书中,女主人公多罗西亚因年幼无知,充满幻想,爱上了其貌不扬,又比她年长许多的罗沙蒙德,因此痛苦终生。《夏日的鸟笼》中的女主人公路易丝在与其夫斯蒂芬在罗马度蜜月时,才认识到她丈夫是个可怕的男人。错误的择偶铸成她一生的悲剧。

她从简·奥斯汀、乔治·艾略特、布朗蒂姐妹、亨利·詹姆斯和弗吉尼亚·伍尔夫等作家那里吸取描写妇女的技巧和情节。她书中塑造的女性人物丰满、生动、真实。她能用明朗清新的文体写出很有特色的女性人物。这些女性人物以其我行我素

的独特性格和行为使读者一睹当代一些新女性的风采。

德莱布尔对女性人物的刻画自有其独到之处。《金色耶城》(1967)对一个女中学生的描写就很出色:

> 住宅区的穷街陋巷,学校的阴暗无光,对克莱拉说来都无所谓。学校那幢阴暗的大楼给她带来了无尽的振奋和欢乐。大多数人对这幢楼的厌恶的种种非议恰巧是她心目中的可爱之处。这幢建筑那种庞大的、谷仓似的、冷酷的惨淡凄凉,走廊两边齐肩的一片墨绿,墨绿上方直到天花板的一片淡淡的薄荷色,宽大的、半冷不热的暖气片,沾满了泥土的、发出回声的地板,高大肮脏的窗户,这一切都让她兴奋。她喜欢楼里的衣帽间和存衣柜,以及大楼给人的那种机关单位的感觉……任何东西,只要不是狭小、局促和毫无情意的温暖,她都喜爱。地板上那些说不上姓名的人群踩踏后留下的泥土,衣帽间脸盆里留下的头发,都会赢得她的欢心……狭隘的家庭生活使她生厌。她在这样一个小天地里长大,却渴望那种并无舒适安逸可言的壮丽宏伟。(35—36)

同19、20世纪的不少英国女作家一样,她用纤巧雅致的风格写女人的故事。她写二战后英国新型女性的成长、生活,她们的爱情和婚姻、事业和道德观,她们在新社会环境下形成的新观念和新性格,以及她们在一个仍以男人为中心的社会面临的种种问题。她的小说没有乔治·艾略特的作品所拥有的那种恢宏的气势,那种震撼人心的力量和众多的人物。她的小说一般都围绕一个中心人物展开情节,而这些人物几乎

又都是女性，一个以自我为中心的女性。她塑造的女性人物很吸引人。她们往往是一些离经叛道型的、受过良好教育的女性。因此，有人问她是不是女权主义者。她却说她写的小说没有一部是关于女权主义的。她说，写女人如同写男人一样，是写小说必不可少的一部分。二战后受过高等教育的新型妇女面对许多新问题，除了婚姻和事业外，就是如何在新社会环境中确立一个知识事业型新女性的地位。

1967年，德莱布尔出版了《金色耶城》。这是她写的第四部小说。同前三部小说一样，这是遵循她声称的"宁可尾随一个伟大的传统"的创作立场写出的一部传统主义的小说。

1969年，她的第五部小说《瀑布》问世。仅两年之隔，德莱布尔以《瀑布》一书推翻了她先前坚持的"宁可尾随一个伟大的传统"的立场，开始投入"一个新潮流"。

《瀑布》是一部在内容和形式上均反传统的小说。

这部作品出版后受到女权主义者的指责。因为书中女主人公简温顺地、几乎是奴隶般地把自己的身心彻底地献给了她的婚外情人詹姆斯，随他摆布。詹姆斯对简说："我要把你锁在这里。我要把你压在一块石头下，确信你待在我要你待的地方……除了有我陪同，你不准出去……你得坐在这里等着我，坐在这儿想念我……"(165)

小说还受到不少观念"正统"的作家的抨击，因为它几乎是用一种歌颂式的笔调描写婚外恋情。没有谴责，没有用死或离别或其他悲剧式的结尾来惩罚这对犯奸情的男女。作者自己也称此书是"一部很神经质的书"，"一部很调皮捣乱的书"。

书中女主人公简在临近分娩时被丈夫马尔科姆抛弃。在身边照应她生产的只有她的堂妹露西和露西的丈夫詹姆斯。

当简处于“空虚、孤独、无人照顾、冷漠无情”时，詹姆斯“乘虚而人”，占领了简那急待填充的感情世界。简对詹姆斯的爱使她“走出了封闭的小天地，得到了拯救”。

婴儿诞生了。爱情诞生了。

爱情赋予简新生。

婚外恋成了圣洁的感情，上帝的恩赐。传统的行为标杆就这样被折断了。在书中的第二部分作者用第一人称叙述简的道德观：“需要才是我的上帝。”“品质的称谓是可以互换的：邪恶与美德，赎罪与堕落，勇敢与懦弱……”“或者是拯救，或者是罪过，我不知道詹姆斯究竟代表哪一个……”“如果我需要一种新的道德规范，我就自己创造它，创造一种新的成功的手段，一种新德行。”

《瀑布》的叙事手法有新意。

它糅合了传统主义和实验主义，让第一人称和第三人称交替叙述。没有章，只有部分，用页码分开的部分。第一部分是传统的叙事手法。第二部分，作者通过简的口说了下面这段抽象、模糊、否定传统叙事手法的话：

> 当然，这是不行的。我的意思是，不能用这种手法叙述过去发生的事。我曾经尝试。多少年来，我一直在寻找一种新的文体来叙述过去发生的事，寻找一种新的叙事体系，使它能够构筑一种新的意义，因为老的那一套已被我摒弃。可是，我又做不到，我还得依靠那破旧的叙事手段……
>
> 显然，关于我自己和詹姆斯，我没有说真话。我怎能做到这一点呢？……可是，我并没有撒谎，我只是有所省略，只不过是进行了专门的编辑。这不诚

实，但却不是有意的弄虚作假。我常想，这只不过是乏味地反映现实，没有新意。(46)

女主人公简是诗人、小说家（我们可以把她看做是作者的代言人）。她试图在两个方面创新——建立一种新的道德规范，推出一种新的叙事方法或叙事体系。旧的叙事方法已经不能满足她的需求，而新的叙事手段又难以得到。结果是：守旧不能，创新无门，处于进退维谷的尴尬局面。简不知道究竟如何用文字处理她想表述的事实。她说："我要用一种我所能接受的形式重新构筑我想叙述的事实。"(52)她要用"笔的力量"批判"旧小说"，因为旧小说中的"爱情总是以死亡为代价"。德莱布尔批判旧小说的内容和叙事方法，因为现实主义的旧叙事方法是旧文化、旧道德观、旧思想的语言外壳。它是用一种被人们接受的叙事手段（或叙述符号）表达种种被社会接受的思想与文化。作者与读者之所以能够交流，正是因为存在着这种作者与读者之间的"契约"。

传统小说中的爱情和婚姻有一套比较固定的模式——"好有好报"，"合乎体统"的爱情以女人的美满婚姻为结果。"恶有恶报"，不"合乎体统"的爱情（如婚外恋）则通常以女人的死而终结。旧的叙事手法中的"美满结局"之所以被称为"美满"，是因为这种爱情或婚姻是传统道德规范所接受的。或者说，因为她是个"规矩"的女人。"规矩女人"的奖赏就是一个"美满"的婚姻。用死或其他悲剧性的结局来惩罚一个"不规矩"的女人，是对天下所有女人的警告。

德莱布尔决心摧毁这一传统结尾框架。《瀑布》的结尾既无女主人的死亡，也没有"有情人终成眷属"的俗套。结尾是开放式的。作者写了一则短短的后记。还是用简的口吻

说:

> 我曾经考虑过用詹姆斯丧失性功能,而不是用他的死来结束这故事……我记得我曾经提过,在我们去挪威前,我躺在床上,感到腿上似乎有疼痛感。后来,发现的确是疼,肌肉肿了,有血块。这是现代女人为爱情必须付出的代价。在过去的旧小说中,女人为爱情付出的代价是死亡。这是过去有德行的女人在分娩中所付出的代价。而像娜娜那样的坏女人则是染上天花死去。可现在呢,代价是血栓或神经病,两者任你选其一。我已经停止服用药片……(238—239)

后现代主义作家所写的小说,其结局常常是开放式的,或多元式的。这是"以作者为中心"向"以读者为中心"的转移,反映了世界正在从对单一、绝对的权威的崇拜走向单一、绝对权威的衰落,以及一个多元化的思想体系和世界的兴起。同时,这也是作者自觉脱去昔日披挂在身上的、全知全能的"上帝"伪装,公开向读者袒露:小说原本就是虚构,故事的结局如何,人物的生死存亡和悲欢离合,本是作者根据自己的意愿随意操纵的事,读者远可不必为主人公的生而喜,死而悲。

《瀑布》在最后十几页用不小篇幅讨论了小说的结尾。书中女主人公简写了这样几段话:

> 没有什么结局。本来可以用主人公的死来结尾。但是,谁也没有死。也许我让詹姆斯在车祸中死去。这样的结尾会干净利索,合乎情理。

……

或者，我也可以在叙事中这样来处理詹姆斯——让他因车祸而致残，使我能因此得到他，就像简·爱最后得到了瞎了眼的罗切斯特。可是，我不忍心这样做，因为我太爱他了。不管怎样，他并未受伤致残。事实上，他康复了……我一想起詹姆斯和他妻子露西会在一起，放声大笑，而却把我排除在外，就醋劲大发。可这就是我的命——有时占有他，有时吃醋。结局原可比这糟。可是，这远不是一个悲剧性的结局。

……

我认为，詹姆斯和我应该在小说的结尾死去。像我们现在这样仍然活着，太没有艺术性了。这也不道德……真也怪，这部小说居然没有结尾。

"这是一个女性式的结尾吗？"所谓"女性式的结尾"就是一个开放式的结尾，给读者诠释自由的结尾。(230—232)

德莱布尔在《瀑布》中也开始玩起语言游戏来了。

读后现代主义作家约翰·巴思、威廉·伯勒斯和塞缪尔·贝克特等人的作品，你会看到他们在用语言游戏颠覆传统文化，颠覆世界，乃至颠覆自己，你会觉得传统的价值观和文明秩序正遭到实验性的话语操作的践踏。逻辑、理性和秩序被语言解拆得支离破碎。他们作品中的话语游戏使文字的信息功能失去了它的传统价值。

后现代主义思潮从60年代起对英国的文学创作产生明显的影响。可是，英国人从来就不像法国人和美国人那样热

衰于此起彼伏的新思潮。即便是进行后现代主义的实验性创作，他们也是有节制地适可而止，并努力发掘和发扬传统的现实主义的精华。被称做"后现代主义作家"的约翰·福尔斯便是一例。他写的《法国中尉的女人》模仿维多利亚时代的语言、文体、风格和体例，讲一个发生在维多利亚时代的爱情故事。这种模仿也是后现代主义小说常用的叙事技巧。但是，福尔斯却高明地把后现代主义的若干叙事技巧同现实主义的传统叙事技巧融为一体，使小说既旧又新，既传统又实验。《法国中尉的女人》虽然被称做是后现代主义小说，但其可读性未减，不像巴思、伯勒斯和贝克特的小说那样，让人莫名其妙。《法国中尉的女人》和《瀑布》都玩文字游戏，但是，其文字信息功能未遭破坏。

《瀑布》中语言游戏之一是双关语的使用。简就常用双关语。她使"do"，"make"，"have"等动词具有鲜明的相互作用性，如"He had been as desperate to make her as she to be made. And he had done it: he had made her, in his own image." "She was his, but by having her he had made himself hers ... for her, for himself, he had done it."(151)"She was his, but by having her he had made himself hers."(她是他的。但是，由于他占有了她，也就使他自己为她所占有。)此处主语 he 与 she 和动词 have 与 make 的词序、词语戏弄不仅是文字游戏，它有一种颠覆性或叛逆性，它颠覆以男人为轴心的旧秩序：昔日那种男人拥有(占有)女人(men to have women)，男人让女人做这做那(men to make women do this or that)在这里变成了相互占有，相互使唤，从而凸显了女性的独立、自主和主动。

究竟是简被丈夫遗弃，还是简抛弃了丈夫，语言游戏使语言模糊、不确定、不透明。简说："我这样叙述很可能让人觉

得他离开了我这个即将分娩的妻子，一个无依无靠的受难者。然而，情况并非如此。是我冷落他，是我抛弃了他，把他赶走。他走后，我再也不去想他。"(49)

这种语言游戏也许拓宽了语言的意境。

书中不断出现的一个词是"lie"，常用的词义是"说谎"和"卧"。书中有这样一段话：

> "你叫我做什么我就做什么。"她说。"我爱你，我爱你。"他对她说，手里转动着汽车方向盘。她信他的话：由于对他的信任，她相信他说的每一个字，即便是她明明知道他是在撒谎(...he was lying)。我对你说谎，因为我同你睡觉(...I lie to you because I lie with you)；这类晦涩着实可爱，尽管不幸的是只有英语这一语言才具有这种晦涩。这是无法翻译的，因此，似乎也就缺少传达它的意义的绝对真理。(68)

简又说：

> 故事一开头我就撒了个大谎(lie)。当我说我告诉了詹姆斯我不是在从事创作——我确定是对他这样说的。但是这并不真实，尽管我设法使叙事故事表现出一种真实性。
>
> ……
>
> 关于马尔科姆离开我一事，我也说了谎(I lied too ...)。事实上，对这件事，我已经说了两次谎(...

told two lies ...)。谁又能说我现在叙述的就是真事。马尔科姆并没有抛弃我。他之走,是因为我不会料理家务,是因为我老是盯着墙壁看,是因为我性冷漠。(110)

小说的第三部分这样开始:

> 谎言,谎言,全是谎言,连篇谎言。(Lies, lies, it's all lies. A pack of lies.)我甚至面对事实说瞎话。这本来并不是我想做的事。啊,我旨在欺骗,我原想在事实与谎言之间作一比较。可是,结果我比这个做得更糟。我误述了。我千方百计地要描述的又是什么呢? 是激情,是爱情,是一个不真实的生活,是地狱边界的生活……(84)

在这段文字里,我们看到了"谎言"、"欺骗"、"比较"、"误述"、"事实"这几个字。简所叙述的故事,哪些是事实,哪些是谎言,哪些是比较,谁也说不清。文字在捉迷藏,造就一个虚虚实实、真真假假的语境世界,造就一个语境游戏。简似乎在指责自己的叙事方法,用比拟、误述和谎言等手段,从而使她与詹姆斯之间的爱情失去了它的真实性。简似乎又在说,她曾经和她丈夫马尔科姆热恋过。而如今,过去他们俩之间的所有爱情事实都像她虚构小说一样虚假,成了与事实相悖的谎言。

小说原本就是虚构,原本就是谎言。小说家是事实叙述者,是故事编造者,是说谎人。小说家创造一切,操纵一切,活像上帝的神话早已被撕得粉碎。《瀑布》的叙事不断重复

“lie”(“说谎”,“同床”),把简叙事中的说谎同她与詹姆斯婚外恋的同床联系在一起。

简在干什么？是玩语言游戏吗？还是在玩爱情游戏？还是在用语言重新构筑自己的经历？

这自然使我们想起德里达的解构主义一词的意义并不能最终确定,而只能在语境关系的区别中决定。语言不过是永远延伸的永无止境的游戏而已。正如罗兰·巴特所说,这种语言的嬉闹及其诠释的开放性、多元性、随意性与反叛性颠覆传统,使文学“失落”,“变态”。福科在《何谓作者?》中说,当代写作已经摆脱了表意的难度,写作就像是游戏。作家的标志降低到了他的隐没,他必须在写作的游戏中充当一个死者的角色。当代西方著名马克思主义文艺评论家弗德里克·杰姆逊认为,后现代主义把文学创作看做是“不断发明新的游戏规则和审美幻象”。

《瀑布》的作者德莱布尔似乎在借助词语的多义性或双关性来说明意义的非确定性,意识理性的遮蔽性和语言的不透明性,并以此表现简、詹姆斯、露西、马尔科姆这两男两女错综复杂的相互关系的非确定性和隐蔽性。

因此,也许我们可以说,《瀑布》在叙事中所玩弄的语言游戏并非纯粹是毫无意旨的胡闹。

《瀑布》交替使用第一人称和第三人称。在一个部分中,常常是第一人称和第三人称并用。如在第一部分:“如果我要淹死了,又不能伸手救自己,实在是不情愿同命运作对的。”(7)紧接着一段中,叙事转为第三人称:“这是一个晚上她对他说的。”(7)第一部分以第三人称叙事为主,第二部分改为第一人称:“……我的意思是,不能用这种手法叙述过去发生的事。我曾经尝试……我一直在寻找……一种新的叙事

体系……显然，关于我自己和詹姆斯，我没有说真话……”(46)

同时并用第一人称和第三人称叙事旨在发挥其各自的长处，克服各自的短处。这样就能更充分、更深入地叙述简的生活经历和内心世界。女主人公简是小说家和诗人。她是《瀑布》的主要叙述者。当她用第三人称把自己当做叙事对象时，在艺术上就像是画家在为她画像，就像精神病医生在剖析她的内心世界。这是一客观的、传统型的、艺术性的叙述。

但是，简对第一部分中的第三人称叙述不满。她说：“当然，第一部分的叙述不行……可是，我并没有撒谎。我只是有所省略……”(46)在小说的第三部分，简用第一人称叙述她同她丈夫的关系，詹姆斯和露西的关系，以及简和詹姆斯的关系，倾诉她希望成为他的妻子的愿望。可是，笔锋一转，简说：“我得不到詹姆斯，因为他是露西的丈夫……我对叙述这种弗洛伊德式的家庭关系已感到厌烦。我想回到那种心理分裂症式的第三人称对话。”(130)简又说：

> 首先，简而言之，如果我同詹姆斯做爱的那栋房子不是属于我的，我想我是不会同他睡觉的……
>
> 前一段，我用了“首先”一词，因此，我一定是打算用“其次”来开始这一段叙事。但是，我已经记不清上一段说的是什么，或者说，即便是我记得，那些叙述的内容也是些让人听了感到尴尬的事。所以，我不愿去想它。总之，我对这种叙事已经感到厌倦。我所叙述的事有一定的真实性，但是，它不是我所喜爱的真实性(嗳，晦涩呀，晦涩)。(131)

简随即又回到第三人称叙述。

这种颠三倒四，几乎是语无伦次的叙述，也许旨在说明简在叙述手段面前的困惑和无能为力。即便是在简和詹姆斯之间，语言交流也有障碍：

> 他们相互问这些问题，起初是基于对词语的交流功能的信任，虽然他们心里想的是其他一些含糊不清、难以表达的事情。但是，她已经开始理解他的回答。这些回答对她说来已经超越了言语的表述和另一种语言的符号。(143)

《瀑布》使用了大量象征性语言，其中最为突出的是与水有关联的象征性语言——瀑布、江河、海、洪水、溺水、淹没、下沉、水流、浸透、潮湿等。这些水性的词语同"死"("die")和"杀"("kill")汇合在一起，用来暗示性爱和性高潮。简说："我快要死过去了。"詹姆斯紧接着说："那么，就让我杀了你吧。"这种不透明的语言以其意义的延异性和象征性引诱读者对语言符号进行概念的连锁追踪。

德莱布尔在"尾随一个伟大的传统"的同时，也不失时机地追赶新潮流。在英国小说开始进行变革的60年代，她在《瀑布》中一反用传统主义叙事技巧写作的"常态"，在小说的形式和技巧上进行实验。

我们注意到：在德莱布尔推出《金色耶城》的1967年，美国小说家巴思发表了一篇题为《文学的衰竭》的奇文。文章断言当代西方文学，尤其是小说，在形式和技巧上的实验，已经到了山穷水尽，精疲力竭的地步。可是，他又自相矛盾，说博赫斯、纳博可夫和贝克特这三位作家的小说创作却能绝处

逢生。其实,就英国小说而言,小说形式和技巧上的实验方兴未艾。巴思出此惊人之语后的第二年,德莱布尔就着手小说形式和技巧上的实验,其结果则是颇有新意的《瀑布》的问世。到了1985年,查尔斯·纽曼出版了他写的《后现代的氛围》一书。纽曼在驳斥巴思的文学衰竭论后说,文学一直充满生机,实验也永无止境,人类在前进,生活在丰富,何愁文学之衰竭。

就我个人的情趣而言,我还是爱看能看得懂,且有可读性的小说。实验性太甚的小说让人看不懂;而传统主义太甚的小说又少了点新意。德莱布尔的《瀑布》和莱辛的《金色笔记本》融写实主义与实验主义于一体,并以写实主义为主旋律,使这两部小说既有可读性,又有新意。

三十　爱情与死亡的拼贴画

——D·M·托马斯的《白色旅馆》

1981年，有两部新小说一下子吸引住了英语国家的文坛和读者。一部是英国人D·M·托马斯写的《白色旅馆》（以下简称《白》），另一部是英籍印度作家塞尔曼·拉什迪的《子夜出生的孩子》（以下简称《子》）。这两部小说的出版为英国80年代小说的发展开了一个好头，它标志着英国小说在经过70年代相对沉寂后，又振作起来，以一种新姿态向创新和多样化发展。

有的批评家称这两部小说为"魔幻现实主义"小说。

这两部小说有两点相同：一，在形式和技巧上刻意求新。二，都以历史事情为背景。《白》的历史背景是1941年法西斯分子在巴比亚大规模地屠杀犹太人。《子》写1947年印度独立以及独立后的印度。

《白》在不到一年内重印五次。它是一部西方批评家连篇累牍地评介、文学教授和大学生津津乐道的小说。我尚未见到此书译成中文在我国出版，也许是因为书中的性内容犯忌。

托马斯在广采博纳的基础上发展独具一格的小说表现形

式。小说以心理活动为小说情节发展的主线。在大空间容量、长时间跨度、快速流动的人物和事件中获取叙述的自由。过去、现在和未来失去了明显的分界线，仿佛是混沌的茫茫一片。女主人公莉沙像是同时经历着过去、现在和未来。书中写道：

> 她感到她只不过是个幽灵，她的存在是虚幻的、不真实的，那个小男孩的存在也是虚幻的。她被割断了她的过去，因此也就没有生活在今天。但是，当她靠着一棵松树站着，呼吸着松树散发的浓烈的、苦涩的气味时，眼前突然出现了童年的景象，仿佛是从海上刮来了一股风，吹散了弥漫的雾，这不是对过去的记忆，而是过去本身生动、真实地展现在她眼前。她明白了，她和那个小男孩在40年前原本是一个人……当她朝相反的方向望去，朝着那不可知的未来望去，朝着死亡望去，朝着那死后无边无际的未来望去，她却仍然待在原地。这一切都来自那松树的气味。
>
> （《白色旅馆》第190页）

但是，讲历史时，它又像一篇报告文学。进行心理分析时，小说又像是弗洛伊德的病历。说起性来像色情小说。是散文，也是诗。它的新并不在于走了前人未走之路，而是广纳百家之长，给人以"似曾相识"，却又是一张新面孔的感觉。现实主义、现代主义、超现实主义、纪实文学、意象主义等在这里都留下了痕迹。

托马斯试图用一种革新的手法写国际题材：冷战、国际间

谍战、大屠杀。他写了六部统称为"俄罗斯之夜"的系列小说，《白》是第一部，之后是：《阿拉拉特山》(1983)、《燕子》(1984)、《斯劳克斯》(1986)、《高峰》(1987)和《躺在一起》。其中最出色的当推《白》。《展览会上的画》(1993)写美国总统肯尼迪1963年在达拉斯被暗杀。

可惜的是，托马斯在《白》之后没有再写出人们期待的、堪与《白》媲美的好作品。而与他同年一鸣惊人的拉什迪却佳作不断，1988年更是以《撒旦诗篇》让整个世界瞩目。

托马斯在《白》中大量运用意象和象征性描写——火、洪水、雨、枫叶、猫、十字架、白色旅馆……白色旅馆象征母体的子宫，隐喻人只有在子宫内，才是最安全的；一旦降生于世，安全就失落了。因为这是一个充满相互残杀、暴虐的人间。

白是全书的底色：白色是清醒时的迷茫，幻想时的荒唐，性爱白热化的疯狂……

没有什么复杂的情节：女主人公莉莎是基辅歌剧院的首席歌唱家。丈夫在第一次世界大战爆发后出国作战。年轻貌美的莉莎在丈夫离去后沉溺于性的幻觉，患了精神病。她求医于精神分析学家弗洛伊德(他也是小说中的人物)。病愈后，她重返舞台。第二次世界大战时，基辅被德军占领。德国法西斯在基辅郊外的巴比亚山谷屠杀犹太人和乌克兰人，莉莎被杀害。

叙事的体裁独特，开卷的序是书信体——弗洛伊德和他的同事的五封短笺。紧接着，以莫扎特的歌剧《唐璜》为标题的第一章又以诗体叙述莉莎的性幻觉——在火车上，在白色旅馆，她同弗洛伊德的儿子的爱情和性生活。第二章是散文，叙述莉莎遵照弗洛伊德的建议，去加斯坦治疗精神病。第三章一下子又跳到了莉莎的病历——弗洛伊德成了叙述者，角

度变了。第四章，莉沙病愈，重返舞台。第五章像一章历史，详尽地记录了法西斯屠杀犹太人的暴行。莉沙被害。全章弥漫着死亡的恐怖。结尾的第六章，笔锋骤转，莉沙死而复生，出现在一个富有神秘色彩、超现实的世界——人们过着和平、幸福的生活。

人物和事件的流动像意识的流动一样快速，构成了小说的快节奏，给人强烈的速度感。小说中的人物或是在火车上，或是在轮船上，似乎总是在旅程的流动中。这是一次心灵欢乐与痛苦的旅程：从青年到老年，从基辅到约旦河流域，从生到死，从死到复活，从现实到幻境……这一切组成了一曲以爱情和死亡为主旋律的快板。

读着这部小说，人们自然会想起那类写"梦境人生"的文学巨著——但丁的《神曲》、弥尔顿的《失乐园》、约翰·班扬的《天路历程》、歌德的《浮士德》和乔伊斯的《为芬尼根守灵》。不同的是，托马斯的这部小说是"梦境人生"和现实人生的糅合，给人以更强烈的现实感和时代感。这里没有宗教意义的天堂和地狱。天堂和地狱都在人间。我们似乎可以在莉沙的身上看到乔伊斯的《为芬尼根守灵》——人的一生是周期性的循环：出生、婚姻、死亡、复活。

这是一部多层次、多角度的小说。作者没有用传统的手法来描写一个客观世界，而是把对社会现象的反映的焦点集聚在人物心理活动和幻想中，从而剖析人物的精神世界。作者对爱情的欢乐、欢乐的失落和痛苦、死的恐怖等心理感受，采用了道德、历史、心理三个层次来表现。叙述是多角度的——作者的客观叙述，女主人公莉沙对主观心理活动的直接袒露，弗洛伊德以精神分析学家的身份对莉沙病情的分析。

小说的主题是什么？是对爱情和死亡，以及两者相互关

系的探索？还是对弗洛伊德式的、对性心理的分析和揭示？女主人公莉沙说："萦绕在我心头的要么是性，要么是死，有时两者都有。"显然，对性爱的歌颂、对生和人的无私品德的赞美、对德国法西斯制造死亡的悲愤和控诉是小说的主题思想。作者竭力要表现的是一个病态的心理所反映的病态的时代和世界，一个暴力夺走、扼杀人间欢乐的世界：客观世界是冷酷的，从而造成了人性的扭曲和心理的失常。人只能在幻想中品尝爱情的欢乐，而幻想又折磨着人的神经。

但是，托马斯又不同于诸如塞缪尔·贝克特这样的后现代主义作家。他在小说里所创造的世界不光是冷漠、消沉、荒诞、压抑、没有希望。他的小说里同时也有欢乐、烈火般的激情和对美好的未来的憧憬。结尾的第六章让读者在目睹了一幕惨绝人寰的大屠杀后又得到了复活和欢乐的慰藉。作者的爱憎是分明的——对生、爱情和无私的讴歌，对死和暴力的控诉，这是小说在思想内容上的积极面。

小说对性行为的描绘是不可取的，在一定程度上降低了作品作为一部严肃小说的艺术价值。对不能深入挖掘小说的深层思想内涵的读者说来，它只能刺激感官，产生消极的影响。

不管你喜欢或不喜欢这部作品，你不得不承认，这部小说的结构、写作手法和风格脱离了维多利亚时代以来英国小说的传统格局，向表现手法比较保守的英国小说提出了新的挑战。英国小说需要题材、体裁和写作手法的多样化。这不是说要跟着欧洲大陆和美国的各种新派小说亦步亦趋。英国小说有其可引以为荣的好传统，其传统主义的风格体现了英国根深蒂固的民族性，别具一格，另有一番风采。也正是因为各民族、各国度有自己独特的风格的文学，才组成了世界文苑的

千姿百态、万种风情。然而人们的思维总是随着实践和时代的发展不断前进，随着思维内容和方法的发展，文艺创作势必需要新的创作手法。在时代飞速发展，各国文化交流日趋频繁的今天，英国小说借鉴、吸收、创造新的写作手法是一件可喜的事。

托马斯的《白色旅馆》作为英国文苑中的一个新的文学现象引起了大西洋两岸文学评论家和读者的广泛兴趣。托马斯是诗人、小说家、评论家、翻译家，以写叙事诗，尤其是科幻诗著称。他的第一部小说《吹笛子的人》(1979)曾获奖。在《白色旅馆》问世前，他的名声没有离开国界多远，这部小说却使他的声誉飘洋过海，走进了千家万户。

三十一　话说安杰拉·卡特

当代英国女作家中，安杰拉·卡特是有突出才能的一个。可惜她英年早逝，与世长辞时才 50 岁，正是她创作的兴旺时期。可以相信，如果她还活着，她会写出更多的佳作。

她的作品反映了当代英国文学发展趋势的若干方面：女性主义的强劲势头，改写经典性著作，戏拟维多利亚时期英国小说，写哥特式小说、科幻小说和侦探小说。

安杰拉·卡特是位独特的作家。英国著名小说家、批评家安东尼·伯吉斯在读完她的处女作《影舞》(1966)后对这位年轻人的才华赞许不已。这部书出版前，他就为它写下了这样的评语："读完这本书后，我心里充满了敬佩和恐怖，还有一种感激之情。因为我们有了一位有突出天才的作家。她有朝一日定会成为一个大作家。安杰拉·卡特有出色的描写天才和极强的想像力。"

伯吉斯有眼力。他的评语有三点说得贴切——"恐怖"、"极强的想像力"和"出色的描写天才"。

读《与狼为伴》这个新编童话故事，你会一开始读就被它出色的描写和情节的编织所倾倒，情不自禁地要读下去。读

完了还要细细品味其中的奥秘和寓意。她对情、景、人、兽的描绘有很大的感染力。对恐怖的叙述让读者既毛骨悚然，又爱不释手。她"出色的描写天才"使我们忆起小说大师托马斯·哈代。

她是当今英国作家中写哥特式小说写得最多的女作家。继第一部哥特式侦探小说《影舞》后，她又出版了奇特式科幻小说《英雄与歹徒》(1969)、《虐待狂女人》(1979)，以及《黑色维纳斯》(1980)、《与狼为伴》(1984)、《任性的姑娘和邪恶的女人》(1986)、《美国幽灵和旧世界奇迹》(1993)等哥特式小说。她还用现代意识和女性主义改写古老的哥特式童话故事《蓝胡子》、《睡美人》、《小红斗篷》等。

她是个奇特的作家，写了不少奇特的书。如果你读过19世纪著名浪漫派诗人雪莱的第二任夫人玛丽·雪莱写的传世之作《弗兰肯斯坦》这部哥特式小说，再读读卡特写的哥特式小说，你会发觉这两个英国女作家在不同的世纪各自推出了不可多得的佳作。也许可以说，卡特的哥特式小说是20世纪的《弗兰肯斯坦》。

读她的作品，你会看到她如何把古老的童话改编成供当代成人阅读的短篇故事。

她大胆地向父权制和男子中心论挑战。

她毫不隐晦地从女性主义者的立场审视、谈论男女性关系中浸透的大男子主义，以及西方色情文学的创作心理因素。当然，她是个严肃作家，一个敢于闯人文学中的性这个禁区的严肃作家。她是带着为妇女争独立、平等、自由、解放的思想和动机闯入这个禁区的。

《与狼为伴》糅哥特式小说与童话为一体，融合了恐怖、柔情、性爱和寓言，是一篇不乏新意、耐人寻味的短篇故事。

60 年代正是英国小说家跨出传统框架，力图在文学创作中标新立异的岁月。好大一批女作家此时在文坛争奇斗妍，各领风骚。卡特独树一帜，热衷于写哥特式小说。后来，又把法国 17 世纪著名作家夏尔·佩罗的童话故事重新译出，进而把那些古老的、流传又久又广的童话改写成供当代人阅读的童话故事。《蓝胡子》、《睡美人》、《小红斗篷》等家喻户晓的童话故事经她改写，凸显了新意。不要误以为她用花样翻新取悦读者。她改写的背后有一种思想——用新内容、新观念、新寓意来教化儿童和成人。

她显然是要改变传统童话中的妇女形象——温顺、懦弱、胆怯，任男人玩弄、施虐。在她的小说中，女人翻了身，也可以摆布男人了。在《与狼为伴》中可以察觉到这位女性主义作家在如何改变女人的形象。旧瓶装新酒，她可是把崭新的当代思想注入了古老的童话。《血淋淋的卧室》(1979)是继 1977 年重译佩罗的童话集后对佩罗的童话故事的改写。这些新编童话奇特古怪，美人和野兽贯穿始终，凶残、柔情和性爱交织。

1977 年在夏尔·佩罗童话集的英译本前言中，卡特写道："每一个时代都根据这一时代的趣味创作或改写童话。"作为当代女性主义作家，她对文学作品中的妇女地位、妇女形象、男女性关系等问题十分关注，并从女性主义的视角研讨色情文学，哥特小说以及男女之间的性关系。她认为，男女之间的性关系是同历史发展和社会结构的变化联系在一起的。旧时代的文学作品(包括童话)是以旧的道德规范、父权思想、男子中心论来写男女关系和性问题的。举一个例子。佩罗在他写的童话故事《蓝胡子》正文后的"另一个教训"中有这样一段话："显而易见，故事中写的这些事是好多年前的事了。现

代丈夫中没有任何人会像蓝胡子一半那样可怕，更不会压制妻子的好奇心……”这自然是像卡特这样的当代女性主义作家要揶揄的。

卡特反对父权思想、大男子主义，抨击传统主义、现实主义和新教主义，她是个思想开放、活跃、大胆的作家。在《虐待狂女人》这部非虚构性小说中，她大胆地涉猎色情文学。当然，不是写色情，而是从男女不平等的角度和作家写色情文学的心理状态和动机来研讨性这个禁忌。小说批判专写性变态的18世纪法国作家萨德侯爵的思想观念。卡特认为，萨德的小说反映了萨德和不少男人对女人的错误观念和荒诞的幻觉，宣扬的是男子中心论。在这个男子统治的世界，女人是男人施虐的对象，发泄愤怒和兽性的对象。

《血淋淋的卧室》正是按当代人的观念和情趣改写的佩罗在17世纪写的童话。比较一下处于理性主义时期的佩罗所写的童话和产生了歌德和席勒这样伟大的文人的德国浪漫主义时期的格林兄弟所写的童话以及当代一个女权主义作家所改写的成人童话，你能体验到“每一个时代都根据这一时代的趣味创作或改写童话”这句话的意义。

卡特认为，童话是教育儿童的工具。而旧时代的童话，作为集体智慧的结晶，反映父权制下的社会秩序、人际关系以及性关系和性行为的种种神话。她显然是看到，要改变人的观念，必须从儿童时期做起，童话自然是不能放过的重要教化工具。

在她的故事集《烟火》(1974)的后记中，卡特写道：“我们生活在一个哥特式的恐怖时代。”于是，她写出一部部哥特式小说来反映、抨击这个“恐怖时代”。她的第一部小说《影舞》是哥特式侦探小说。第三部小说《英雄与歹徒》是哥特式科

幻小说。另一部哥特式小说《新夏娃的激情》(1977)大胆地闯人性这个禁区，通过夏娃这个人物对哥特式小说和色情文学创作的心理因素作了分析。

《马戏团之夜》(1984)是卡特的另一部力作，充溢着意象和隐喻。马戏团表演空中飞人的女演员菲弗斯生来有一对翅膀。卡特显然是把现实生活中的真实、神话故事中的虚构、大胆的想像和女性主义结合在一起，讲一个令人相信的故事，写一个令人难以相信的人物。长着一对翅膀的菲弗斯像一只想飞出鸟笼的鸟，飞出男性世界为女性制作的牢笼。她具有男性所不具有的超人能力。

卡特在短暂的一生中写了十几部小说和文章。她把在报刊上发表的文章汇集成书，定名为《平凡的文章》(1982)，从中可以了解她对当今许多世人关心的问题的观点。

安杰拉·卡特用女性主义改写童话

——《与狼为伴》

20世纪20年代，不少现代派作家为了摆脱现代文明的理性主义，倾心于直觉的追求，崇尚原始文化。于是，神话、童话和民间故事吸引了众多著名作家。乔伊斯、福斯特、格雷夫斯在现实生活中寻觅与希腊神话类同的经历，T·S·艾略特醉心于传奇，叶芝酷爱民间传说和童话，劳伦斯搜集五大洲的神话。

他们都同意尼采的观点：神话可以重新组合被理性主义和工业文明撕碎的文化。

进入60年代，另一个文学现象令人瞩目：改写或模仿经典性文学作品。这种改写和模仿并非后现代主义批评家所说的小说创作的文字游戏化。它有深刻的思想内涵。一个明显

的目的是颠覆经典性文学作品所宣扬的传统伦理道德和落后的思想观念，在颠覆、破坏的废墟上，建立新时代的新思想观念。而其颠覆的重要对象是男权和男性中心论。这些作品让女性在一场没有硝烟的两性战争中取得最后胜利，在男性面前扬眉吐气。

约翰·福尔斯在《法国中尉的女人》中戏拟英国维多利亚时代的语言和文体，讲述一个发生在维多利亚时代的爱情故事：一个出身低微、有一张“拿任何时代的标准来说都不算漂亮”的面孔的莎拉，施展魅力，让贵族子弟查尔斯坠入情网，不能自拔。在同他做爱后，莎拉突然不辞而别，让查尔斯四处寻觅，几乎心碎。待历经艰辛终于找到她时，她又宣布她终身不嫁，因为婚姻是女人的牢笼。她最为珍惜的不是爱情，而是自由。她用自己已失身于法国中尉的谎言造成了莱姆镇居民对她的鄙视，并以被鄙视和被排斥换取我行我素的自由。她在操纵、玩弄查尔斯中享受女性的自主和自由。

琼·里斯在其小说《辽阔的藻海》(1966)中改写了夏洛特·布朗蒂的小说《简·爱》中阁楼上的疯女人，罗切斯特的妻子安托瓦妮特，使她成为小说的女主人公。里斯重新塑造了安托瓦妮特这个悲剧性人物，让她的性格、经历和结局警示天下妇女：女性要获得自由、独立和解放，就必须彻底摆脱男性统治的社会所规范的女性特质——温顺、被动、胆怯、柔弱、依赖男性，并进而获得传统男性的特质——刚毅、主动、勇敢、独立、进取。安托瓦妮特的奶娘克里斯托芬曾经告诫她：“在这个万恶的世界，女人要有胆量才能生存。”安托瓦妮特完全顺从、依附罗切斯特使她丧失了女性的主体性，这是她的悲剧的内因所在。

安杰拉·卡特用女性主义改写经典性童话。童话作为教化

儿童的工具，在儿童成年前就开始向他们灌输男尊女卑的男性中心思想，使这种思想一代代延续下来，成为“天经地义”的“真理”。这种思想使文学作品塑造、界定了传统的妇女形象。法国哲学家露西·伊丽格雷指出，女性历来是由具有男性特征的观点来界定的，仅仅是男性主体的否定或者是其镜像的反映。

从维多利亚后期到20世纪，女辈中的强者一直在为一个目标进行不屈不挠的奋斗——推翻男性特权，建立同男性价值相对立的女性价值。为此，许多女作家都参与了一种改写神话的创造。乔治·艾略特、曼斯菲尔德都发掘了女性的神，宣扬女性是生命之源的神话。在这个改写过程中，她们重新修订、补正特定的女性，作为创造的基本方面的隐喻（见弗洛伦斯·南丁格尔的《卡桑德拉》）。

60年代以来，女性政治运动和女性主义的目标就是建立女性的主体性。

卡特认为，旧时代的童话反映父权制下的社会秩序、人际关系，以及性关系和性行为的种种神话。

1977年，卡特把一篇不足千字的《小红斗篷》改写成一篇洋洋七千多字的现代童话故事《与狼为伴》。《小红斗篷》原是17世纪法国作家夏尔·佩罗根据民间故事写成的。

狼是古今中外文学艺术作品中写得最多的动物。前几年，美国电影《与狼共舞》在世界各地着实风光了好一阵子。狼曾经是不少原始部落的图腾，至今仍有城市以狼为城徽。以狼为题材的童话故事也很是不少。

小时候我听外婆讲过两个与狼有关的童话故事，至今记得。一个是《狼来了》。说的是牧童谎报“狼来了！”取乐。闻声赶来的救援者发觉上当受骗，遂愤然离去。第二次，狼果真

来了。牧童呼救，无人来援。另一个是《狼外婆》，故事情节同《格林童话》中的《小红斗篷》相似。比格林兄弟早了一百多年的法国作家夏尔·佩罗也许是最早用文字写出《小红斗篷》的作家。作为口头民间故事，在形成书面文字前，它已流传很久了。

这三个童话故事的收尾不同。我国的《狼外婆》的结尾是：在狼正要吞食小姑娘的紧急关头，小姑娘急中生智，骗过了狼，引来了猎人，狼被杀。可惜小姑娘的外婆已被狼吃掉。穿着外婆衣，学着外婆腔的"狼外婆"未能骗过一个中国小姑娘。这个故事证实了"善有善报，恶有恶报"的因果报应，宣扬了临危不惧，随机应变，以智勇取胜的精神，确是教化儿童的好读物。

《格林童话》中的小红斗篷和她的外婆先后被狼吞食。狼饱食一顿后倦极入睡。此时来了一个猎人，大叫："你这个老罪人！"并判定这狼腹鼓鼓，定是吃了人。于是，他决定不开枪，而是用一把剪刀，三下两下把狼腹剖开，终于救出祖孙二人，把狼杀了。

夏尔·佩罗的《小红斗篷》的结尾是已经吞食了外婆的狼穿上外婆的衣服，学着外婆的腔调，邀小姑娘上床与他共寝。小姑娘上当受骗，结果也被狼吞食。作者佩罗在故事正文的后面留下了"教训"告诫读者，要警惕那些面目俊美，而心似恶狼的色狼。

狼外婆原型始于何时何地，又如何在不同的时代、不同的地区衍生出不同的版本，倒是个有趣的课题。

《与狼为伴》中的小姑娘去看外婆，途经一片树林，在林子里碰上的不是一只凶狠的狼，而是一个英俊的青年猎人，一个化装成猎人的狼人。结尾是开放式的。狼已经吃掉了外

婆，小姑娘却安然无恙。既无猎人出来杀掉狼，连小姑娘自备的防身武器（一把刀子）也未被动用。更令人惊讶的是她帮他解衣，同狼人一起上了床。

如今，摆在我们面前的是一个故事的四个不同版本——中国的、法国的、德国的和英国的。从17世纪法国人夏尔·佩罗写的《小红斗篷》到19世纪格林兄弟的《小红斗篷》到卡特的《与狼为伴》，我们看到了这个童话故事三百年来发展的轨迹。

卡特在她翻译的《夏尔·佩罗童话集》的前言中写道：

> 每一个世纪都乐于创作或重新创作该世纪喜闻乐见的童话。格林兄弟生活在产生了歌德和席勒的浪漫主义时期……
>
> 佩罗尽管是更早时期的作家，却有意识地称自己为"现代"作家。他不迷信，也不纵情于为想像而追求想像力的发挥……他写的童话的文体预兆启蒙时期的到来。他的文体是：讲究叙述的精练（没有一则故事有多余的话），语言的准确，反讽和现实主义。
>
> ……
>
> 佩罗写作的完美技巧和他温和的愤世嫉俗在20世纪的儿童文学中是不多见的。20世纪的儿童文学倾向造就了一个丰富、富有想像力的生活。也许，这正好说明了现实生活环境是不令人满意的。

文学反映生活，反映时代，它首先反映社会和心理内容的沉淀。佩罗和格林兄弟的童话源头均为欧洲民间传说。由于时代的差异，一个童话会演化成不同内容、文体、风格的故事。

佩罗处于欧洲理性主义上升的时代。为适应他所生活的时代潮流，他在内容上改写了民间传说。民间传说中"睡美人"在沉睡了100年后被王子一吻唤醒，继而与王子做爱，怀孕。佩罗把这些性爱内容统统删去。他在童话中表现男女之情是含蓄、隐晦的。在佩罗那个时代，父权制、男子中心论还占统治地位。因此，佩罗也免不了要在自己的作品中维护、宣扬这一思想。

佩罗称自己是"现代作家"，称他的同代人为"现代人"，以区别童话故事中那一代人。可是，在今人看来，佩罗可一点也不"现代"。你看他写的《蓝胡子》，其后记中的"教训之一"指责故事中女主人公("蓝胡子"的第七任妻子)的好奇心。而在"教训之二"中则竭力维护丈夫的尊严和地位。他写道："显而易见，故事中写的这些事是好多年的事了。现代丈夫中没有任何人会像蓝胡子一半那样可怕，更不会去压制妻子的好奇心……"你看这个自称"现代人"的佩罗，一方面指责一个女人因好奇差点丧了命，并由此告诫人们不要放纵自己的好奇心。另一方面，他又深怕凶残的蓝胡子败坏了男人的形象，于是赶紧在"教训之二"中申明："现代丈夫中没有任何人会像蓝胡子一半那样可怕。"显然，在当代人，尤其是当代女权主义者的眼里，佩罗的思想观念是够陈旧的。

童话故事早期作为口头民间文学的一部分，原来是说给成人听的。当时儿童教育尚未诞生。西方文艺复兴后，资产阶级兴起，才逐渐发展了儿童教育，童话才成为教化儿童的工具。童话作为一种文学现象，既反映人民的愿望和思想感情，也掺入了统治阶级的思想意图。君权、父权、夫权、扬善抑恶、因果报应深入童话故事的字里行间。童话世界里的男女是不平等的，男女关系的模式往往是这样：刚毅、勇敢的男子和柔

弱、顺从的女子形成两极。有了虐待狂的男子，就得创造出受虐狂的女子。

安德雷亚·德沃金在《妇女恨》(1974)中讨论了童话作为教化的工具如何向女性灌输恐惧，并使恐惧成为女性气质的一个组成部分。她在《我们的血：关于性政治的预言和论述》(1982)中写道：

> 教诲简单明了，我辈领会深刻——男人和女人是绝对的对立体。
>
> 英勇的王子绝不能同灰姑娘，或白雪公主，或睡美人等女人厮混在一起。这样的女子不可能有王子那样的作为，更谈不上能比他干得出色……
>
> 他站着，她躺着。他醒着，她睡着。
>
> 他主动，她被动。
>
> 如果一旦发觉她站着或醒着，或主动，那么，她就是个邪恶的女人，就必须消灭。

她认为旧时代的童话为敢于持异议或反抗的妇女制定了极为残酷的惩罚。她接着写道：

> 对女人有两个界定。一类是好女人，这类好女人就是受害者。另一类是坏女人，这类坏女人必须消灭。好女人必须被占有，坏女人必须被杀掉。好女人也罢，坏女人也罢，都得不到尊重。

德沃金认为，童话的内容多是为占有权力、王国、商品、孩子、钱财和女人而开展的争斗。女人像商品一样是男人争相

猎获、占有的对象。

文学刊物《文学与历史》1984年春季版登载了女权主义作家帕特里夏·邓克尔题为《血淋淋的卧室》的文章，这篇文章对旧时代的童话的特征有深刻的剖析。她说：

> 在新教影响下，父权制的加强使家与国中的等级制度更趋森严——结果使童话成为这一社会秩序的一部分，融入儿童教化的整体——起初，童话是由听众和叙述者共同创造的集体事业。它表达了人民的愿望以及他们对社会的不公正的斗争。这些童话反映了封建主义坚实的围墙。这个童话世界的统治者是国王和王后，有固定的等级制度。故事里有不少农民、士兵、龙和魔术……童话故事竭力宣扬不平等。国王总是世上最富有、最有权力的人物，而穷苦的牧羊人、农民则是世上受苦受难的芸芸众生。但是童话中的仙境变幻无常，魔术会改变一切：灰姑娘成了公主；磨坊主的小儿子摇身一变，成了卡拉巴斯侯爵；青蛙变成王子。童话用这种变换的手法颠覆看来不可能改变的社会现实……

当代改写童话的作家不多。改写著名童话故事，往往比另择题材新创作一则童话故事更难，因为这涉及力求忠实于原著，不损伤原作的主题思想和独特风格问题。尤其是改写名家的名著更是不易。但是，正是因为可以用童话"这种变换的手法颠覆看来不可能改变的社会现实"，正是因为童话在教化儿童上起着举足轻重的作用，也正是因为要颠覆这个"看来不可能改变的社会现实"，当代作家正在大胆地"篡改"

一些流传广而久，在人们心中已深深地留下了烙印的古老童话。

安杰拉·卡特改写童话的目的就是要把童话里宣扬的社会秩序和道德规范颠倒过来——国王（亦即统治者）不再是最富有、最强大的，平民百姓不再是受欺压的人。君权、父权、夫权要打倒，妇女要解放。卡特对童话中宣扬男尊女卑更是愤愤不平。童话里男女关系的传统格局总是这样：男子优越，女子卑劣；男人主动，女人被动；男人咄咄逼人，女人温顺；男人是虐待狂，女人是受虐狂。女人总是受害者（童话中杀死六个妻子的"蓝胡子"便是一例）。

童话中的男女关系中的性象征往往是模糊的，隐晦的（例如《小红斗篷》中狼邀小姑娘上床，小姑娘顺从）。这不奇怪，因为即便是在20世纪初，性问题仍是禁忌，对儿童更甚。当代女性主义者认为，性作为禁忌对维护传统的大男子主义，或男子中心论有利。因此，必须打破这一禁忌，撕开笼罩在男女性关系上这层神秘的面纱。卡特要使女性在性关系上变被动为主动，变消极为积极，变羞怯为大胆，变隐晦为透明，从而把文学作品中，尤其是童话中被扭曲了的女性形象还原到它的本来面目，从根本上把女性放在与男性同等的地位。卡特要改写这样一种传统的观念：女人在性问题上表现出主动、积极、大胆就是个荡妇。对这个问题有深刻分析的是1972年美国印第安那大学出版社出版的由马莎·维舍斯编写的《乖乖地承受苦难——维多利亚时代的妇女》。1847年11月4日的《泰晤士报》，1850年的《威斯敏斯特评论》，以及19世纪英国著名历史学家约翰·阿克顿的著作对妇女在性生活中的地位都多有论述，从中可以看出男人所持的错误传统观念。

女性主义作家要在文学作品中重新塑造妇女形象。他们

认为，这个任务主要靠女作家来完成，因为从19世纪到二战后，为妇女说话的男作家太少。19世纪英国小说家中为妇女大声呐喊，鸣不平，并在文学作品中成功地塑造了不朽妇女形象的男作家，也许可以说只有托马斯·哈代和托马斯·摩尔两人。夏洛特·布朗蒂的《简·爱》之所以成为名著，并在20世纪饮誉全球，主要原因之一就是它成功地塑造了一个不同传统模式的妇女形象——简·爱长相平平，身体弱小，出身低微，却性格刚强，足以驾驭男人。

当今女性主义作家在赞许《简·爱》的同时也感叹它的不足，因为《简·爱》中还有一个妇女未得"平反昭雪"——那个长期被关的疯女人、罗切斯特的妻子安托瓦妮特。不能让她含冤死去，要为她"平反"。于是，英国当代女作家琼·里斯在1966年推出了一部佳作《辽阔的藻海》。里斯采用《简·爱》中的某些情节和人物为原材料，改写了罗切斯特的疯妻安托瓦妮特，写她从牙买加到英国，后来同罗切斯特结婚，受丈夫迫害，最后一把火烧了索恩菲尔庄园。在里斯的小说中，索恩菲尔庄园是父权、夫权的象征。在《简·爱》中，焚烧索恩菲尔庄园的火是毁灭的火。房子烧了，财产毁了，罗切斯特的双眼因伤失明。在《辽阔的藻海》里，安托瓦妮特点燃的是妇女反抗男性压迫的复仇之火。火是安全、纯洁、新生的象征。

即便是世界进入二战后的当代，众多的男性作家仍然沿袭男子中心论的观点进行文学创作。二战后英国出了一部轰动一时的剧作：约翰·奥斯本的《愤怒的回顾》(1956)，剧中主人公杰米·波特是个敌视妇女的大男子主义者。与奥斯本同时代的英国著名小说家金斯利·艾米斯所写的《杰克的》(1978)和《斯坦利和女人们》(1984)也散发出男人鄙视女人的傲气。

在女性主义者看来，多少世纪来的两性之战还得打下去。

这是一场男人统治与女人被统治，男人杀女人与女人被杀的争斗。卡特在《血淋淋的卧室》中改写了许多家喻户晓的童话故事，目的是传递这样一个信息：妇女翻身才能最终堵死这残害女人的"血淋淋的卧室"。

卡特把《白雪公主》改写为《雪孩》，目的是揭露父权制社会为了长期压制妇女总是在童话中制造妇女间的仇恨与不和。《灰姑娘》中灰姑娘同她的姐妹和继母的不和；《白雪公主》中继母迫害白雪公主，《林中睡美人》中婆婆企图残害睡美人……在童话中，这种女人间的不和往往源于男人——女儿有恋父情结引起母女不和，姐妹争夺一个王子的爱触发忌恨。这是一个女人围着男人转的世界，男人拯救女人的世界。你看，白雪公主被继母毒死（恋父情结中的母女之争），经男人（王子）一吻，活了过来。睡美人昏睡了100年，又是男人（仍是王子）一吻，醒了过来，灰姑娘受继母和姐妹的虐待，又是男人（还是王子）救了她，改变了她的命运。

像卡特这样的女性主义作家自然不能容忍这种男人要么杀女人，要么是女人的救世主，并让女人相互忌恨、残杀的文学模式。她把温柔、善良、漂亮的白雪公主改写成一个哥特式的吸血鬼，很可能是出于矫枉过正，反传统之道而行的极端例子。但愿她不是出于一种对男子的复仇心理。

卡特决心彻底摧毁男人的权威还表现在她改写的童话中打破了文学作品（尤其是童话）中男女性关系的传统格局。《青蛙王子》、《美人和野兽》和《小红斗篷》等童话故事中男人在性爱中那主动进取的角色被推倒，女人成了性爱中的主角。根据《小红斗篷》改写的《与狼为伴》有这样一段描写：

她关上窗，让这不祥的哀歌留在窗外，把头巾推

往脑后，脱下红斗篷……她把红斗篷裹成一团，扔进火里，烈火顷刻把它烧成灰烬。接着，她脱下了贴身的衬衫。洁白的乳房照得满室生辉……薄薄的平纹细布衬衣在火里化作一缕青烟，像一只魔鸟飞出烟囱。她脱下了裙子和羊毛长袜，把它们也扔进火里，现在，她全身一丝不挂。她脱掉木底鞋，轻快地跑到那个有一双细眼睛、蓬乱的长发里长着虱子的男子跟前。她踮起脚，解开他的衬衫领口……当他得到她答应他的那一热吻时，窗外那上百只狼齐声高嚎，就像是在唱婚礼预祝歌。

佩罗的《小红斗篷》是这样写的：

小红斗篷拉开门栓，进了门。

当狼看见她进了门，就藏在被窝里，对她说：

“把饼和黄油放在面包箱里，过来同我躺在一起。”

小红斗篷脱了衣服，上了床。她惊奇地发现姥姥看上去很古怪。她对他说：

“姥姥，您的手臂好大！”

“手臂大，好抱你，亲爱的。”

……

“姥姥，您的牙好大！”

“牙大好吃你！”

话音刚落，那邪恶的狼扑向小红斗篷，几口就把她也吃下肚去。

佩罗在正文后的“教训”中告诫小孩子，尤其是长得漂亮、教养也好的女士，千万别去同陌生人搭讪。在《林中睡美人》的“教训”中，佩罗要女人耐心地等待自己的男人，要她们以睡美人为楷模，有耐心地等待100年。“教训”这样写道：

> 一个勇敢、富裕、英俊的丈夫是难得的财宝，是值得久久等待的。可是，现代妇女却认为，没有任何丈夫值得她等待100年。《睡美人》这个故事表明：漫长的婚约能给你带来美满的婚姻。而时下的年轻姑娘却总是迫不及待地想结婚。因此，我也就无意硬要她们接受我提出的教训。

自称为“现代作家”的佩罗站在男人的立场维护男人的利益，教诲女人不要同陌生的男人说话，要耐心地、忠贞地等待自己的丈夫，哪怕是等上100年。

卡特的《与狼为伴》则是站在女性主义者的立场针锋相对地冲击像佩罗这样的男子中心论文人和传统的道德规范。细细读来，《与狼为伴》中有不少新添的细节耐人寻味。

之一：“不久前，我们村里一个姑娘同一个男人结婚。新婚之夜，新郎突然消失，无影无踪……新娘躺在床上。新郎说，他要到室外去解手，他原本可以在室内解手，可是为了面子，坚持要去室外。新娘把被子盖到下巴，躺在床上等他……”

这里，原本属于女人天性的羞怯转移给了男人（新郎）。卡特在嘲笑男人的羞怯。

之二：“新娘的兄弟们在外屋、室外厕所、干草堆搜了个遍，可一点影子也没有。所以，这个讲究实际的姑娘擦干了眼

泪,另找了个丈夫……她给他生了一对漂亮、健壮的孩子……”

这可是个新女性,丈夫既然无影无踪,干吗要独守空床?她很快又找了个丈夫。她可不愿听从佩罗这帮文人所宣扬的那种妇道——耐心地等待自己的丈夫,哪怕是等上 100 年。睡美人不是她的榜样。

之三:她失踪的丈夫变成了狼人,回来了。发觉妻子已嫁给别人,大怒,一下子把她的大儿子的右手给撕了下来。“夫妻俩用砍木头的斧子把他打倒”。跃然纸上的是一个临危不惧,不畏强暴,敢于抡起斧子杀死狼人的女人。

之四:小红斗篷在去姥姥家的路上遇见一个年少英俊的猎人(实为狼人)。猎人和小姑娘之间有一番挑逗。他说:“我们来玩个游戏,好不好?如果我比你早到姥姥家,你给我什么?”“你要什么?”她问。“我要一个吻。”“男人用这种方式勾引女人是乡下常见的事。他窜进灌木丛,走了……月亮升起来了。她却不急着赶路,而一路游荡,为的是让那年轻漂亮的男人能赢得他的赌注——一个吻。”

佩罗在他写的《小红斗篷》的“教训”中告诫姑娘们不要和陌生的男人说话。卡特改写本中反其道而行之,大胆渲染小姑娘对性爱的向往。从表层意义看,故事讲的似乎是恐惧与消除恐惧之间的冲突。但进人深层意义,发觉这原来是恐惧与情欲之间的交锋。起初,“恐惧使她全身颤抖”。继而,对性爱的向往驱散了她的疑虑和恐惧。于是,产生了上文所引的一幕。

之五:佩罗的结尾是小红斗篷被狼活活地吃了。卡特的结尾是开放式的。“你瞧这姑娘,在她姥姥的床上,在这只柔情的狼的怀抱里,睡得多香甜。”小姑娘与乔装猎人的狼人

（色狼）共寝，事毕是否被他吞吃，故事的结尾未作交代。也许狼人在与她做爱后把她吃了。如果用弗洛伊德早期的性本位学说和他晚期对死亡的研究来分析，这样的结尾正巧是性与死亡合二为一，性高潮与死亡相互吻合。小红斗篷把道德规范、情理、世俗等超我的东西抛到九霄云外，大胆放纵自我，听从"享乐原则"。卡特在她改写的童话中着重揭示人在性行为中所表现的动物性。《与狼为伴》中的小姑娘便是一例。

但是，卡特的结尾没有死亡。作为一个激进的女性主义者，她要在自己的文学作品中推翻旧时哥特式小说和童话故事中传统的收尾模式——女人在被男人作为性工具占有、使用后被男人杀死（例如《蓝胡子》）。这种性和死的结合是大男子主义的产物。

因此，在卡特的《与狼为伴》中，占据中心地位的是个少女，一个在性行为上采取主动、进取、挑战的少女。代表男性的狼人失去了他施虐的威力，成了少女手下的性俘虏。她征服了他，而且快活地活着。"她知道谁也别想吃掉她。"

卡特在《烟火》的后记中说，她像19世纪美国作家爱伦·坡那样写哥特式小说，即"夸大人物和事件，使其超越现实，使其成为象征……它们仅有的幽默是黑色幽默"。比较佩罗的《小红斗篷》和卡特的《与狼为伴》可以看出，佩罗的语言简朴、直截了当，是儿童文学的语言、文体。卡特故事颇多雕琢修饰，充满了意象和象征，远非儿童所能理解和欣赏，是成人的读物。

颜色的应用及其象征性不会逃过我们的注意。红、黑、白、绿、橙、黄分别发出情欲、恐怖和死亡的光束。你看：

> 一只野兽，就那么一只，在寂静的黑夜嚎叫……

在漆黑的夜里,狼的眼睛发出橙黄、血红的光芒,像小小的烛光。那是因为在夜晚,他的眼睛把你手里的灯笼的光反射给你。那时,他的瞳孔放大,射出危险的红色光束。如果狼的眼睛反射的是月光,那么,你看到的就是一束绿色的冷光,像一块矿石发出的那种阴森森的、具有穿透力的光。走夜路的人只要在黑色的灌木丛上发现这种像服饰金属贴片似的、可怕的绿色闪光……

……在夜色中,你看不见这些杀手,你只能看见他们眼睛射出的绿色冷光。他们像黑影,像幽灵,像梦魇中灰色的人群。

……

只要看一眼他那双发出磷光的眼睛,你就知道你遇上了狼人。

卡特正是用光和颜色成功地烘托出那种让人毛骨悚然的恐怖气氛。

再看红色,象征情欲的红色:

……姑娘披上厚厚的、鲜血色的斗篷,戴着头巾……她像朵含苞待放的花,是个小美人……她身上这件红斗篷是专为她织的、染的,那血红的颜色在茫茫一片雪地十分耀眼,给人以一种不吉利的预兆。她的乳房正在隆起,头发柔和,纤细得如同丝绒,在她那白皙的前额上连一缕阴影也不留下。她的双颊白里透红。要是问什么是标准的白色和红色,她的双颊就

是答案。她刚刚开始来月经……她行进在这雪的世界,寒冷的空气把她呼出的气凝成一缕缕青烟。

……

"你要什么?"她问。

"我要一个吻。"

她低下她的眼,脸红了……

……

这些食肉的野兽,你只需看一眼它们的眼睛,就能认出它们。那夜间出没时使用的眼睛红红的,像是伤口流出的血,怪吓人的。

……

他那双又大又圆的眼睛像是从体内发出的光,像旧时海战中燃烧剂点燃的火,像炼狱中的烈火。

……

她关上窗,让这不祥的哀歌留在窗外,把头巾推往脑后,脱下红斗篷。斗篷红艳如罂粟,鲜红似献祭时杀羊和她来月经时流出的血。

故事的结尾是白色:

暴风雪过去了,山上山下留下茫茫一片白,仿佛是一个瞎眼的妇人把一块巨大的白色桌布随意铺在山岗上。森林中松树顶端的枝干堆满了雪,像是涂上了一层白灰。厚厚的雪压得松枝吱吱嘎嘎响,雪光下,月光下,处处是狼的爪迹。

万籁俱寂。寂静吞没了山野。

《与狼为伴》刻意渲染声、色，仿佛是颜色和声音把读者带进作者制造的氛围。试听其声：

……那凄厉、拖曳的狼嚎……即便是房门紧拴，子弹上膛的长枪挂在炉旁，你舒适地坐在温暖的炉边，你也会不寒而栗。冷风带来的哀嚎声让人毛骨悚然。这嚎叫是恐惧的声化。狼歌是撕裂的音响，它本身就是一种凶杀。

这颤抖的、声音拖得长长的狼嚎尽管发出恐怖的回响，却带有几分凄惨，给人的感觉是这些野兽倘若有术，也情愿不那么凶残。在某种意义上，这狼嚎是对狼自身处境的哀鸣。凄凄惨惨，悲悲切切，像森林般无尽头，如冬夜般漫长。

……

……室内的落地大座钟滴滴答答地送走她所余不多的时光，打响报时的钟声。

……

……这是一个白夜——白色的月，白色的雪。在暴风雪席卷荒野的白夜，这群灰色的野兽蹲在一排排过冬白菜间，抬起瘦削的长鼻子，对着月亮不住地嚎叫。那凄厉的嚎叫声让人觉得似乎它们的心都碎了。10只狼，20只狼——数不清的狼，它们齐声嚎叫，就像是着了魔，发了疯。它们的眼睛反射出厨房的灯光，像100支烛光。

如果过去女人一直在男性话语内活动，那么，在卡特改写的童话中，我们则看到了对传统的反拨——男人在女性话语

内活动。在她的作品里,我们看到母权以重建的童话和神话出现;女性作为独立的"自我"享有女性主权,把男性推到了"他者"的边缘地位。

《与狼为伴》既宣扬了女性主义,又似乎在呼唤原始文化的复苏。

三十二 纳丁·戈迪默与《自然变异》

1990年当克林曼教授和我见到戈迪默时，谁能料到坐在我们对面的这位南非女作家会是1991年诺贝尔文学奖的得主。克林曼在牛津大学获文学博士，南非白人，与戈迪默是多年的朋友。在美国三年我结识三个南非人：戈迪默、克林曼和拉布迪，一个在大学攻读文学硕士的南非黑人。黑、白、黄三种肤色的外国人在客居的异乡谈政治，议文学，话南非，说中国，喝南非酒，品龙井茶，无拘无束，融融乐乐，也真是够有缘分的。

太多事把戈迪默推到高处，让世人瞩目。她在20世纪临近末了的这块最后的、惟一的白人统治的殖民地出生、长大。世界发展到今天，由荷兰人、英国人、德国人和法国人的后裔组成的南非白人还对380万黑人和有色人种进行统治，施行令人震惊的种族歧视和种族隔离制度。于是，南非成了举世关注的焦点。她彻底地投身黑人解放事业，拿起笔做刀枪，文学创作在世界文坛也赫赫有名。她的父亲是立陶宛犹太移民，母亲是英国人。她6岁开始学着写诗（她说，她的文学创作从6岁开始），13岁在报上发表第一篇文章。白人统治者

迫害她，白人种族主义者憎恨她，许多黑人崇敬她，但也有黑人猜疑她。复杂的环境、曲折的经历、坚定的政治立场、丰硕的文学成果、丰富的感情……这一切形成了罩在她身上的浓重的传奇色彩。

要了解戈迪默其人，其创作，有两篇东西值得重视：1982年她在纽约人文学院所作的题为《生活在政权交替期》的演讲和她在1987年出版的第九部小说《自然变异》。演讲词有以下几段话：

> 19世纪永不日落的殖民帝国正在南非走向末日，70年代中期黑人掀起武装起义，与此同时，莫桑比克、安哥拉以及稍后的津巴布韦相继独立。从此开始，南非的旧秩序正在迅速地崩溃，尽管还有人企图生活在旧日的天地……因此，我选择了葛兰西的一句话作为我的小说《朱利的族人》的格言："旧政权正在死亡，新政权尚未诞生。因此，在这政权交替期就出现了许多病态的症状。"……官方的南非意识是白人自我中心，南非的一切均以此为轴运转……在这个政权交替期，我必须把自己作为我已经观察过的样品交给你们……我在这里所说的一切并不如我写的小说真实。（重点号为笔者所加）
>
> ……
>
> 在即将统治南非、人口占大多数的黑人眼中，前南非的白人必须在各种新机构的集体生活中重新界定他们自己……
>
> 这个政权交替期不仅表现为两种社会秩序的交替，而是两种人本体的交替……

> 黑人知道他们未来将成为南非的主人；而生活在白人社会，对自己所处的白人优越性地位深感愧疚，并向往一个黑人的南非的那些白人却不知道他们以后的家在何方……
>
> 白人作家写的小说也制造亚里士多德式的文学效果——宣泄白人的内疚……
>
> 表达黑人的自怜、白人的内疚，这种亚里士多德式的宣泄显然不是黑人作家可取的写作方式，因为这不是黑人斗争所需要的东西……黑人作家的写作方式是他以一个革命者的的身份去进行创作……
>
> （斯蒂芬·克林曼，《纳丁·戈迪默，实质性的姿态》，262—275）

"我在这里所说的一切并不如我写的小说那样真实。"如何诠释这句似非而并非的惊人之语？在读完她的演说词"政权交替期"后对《自然变异》作一番分析，答案就清楚了。

简单地从传统观念看，这句话无非是说，小说（或称"虚构"）与纪实文相比具有独特的艺术价值和文学深度。有时小说家把现实描写得有如梦幻，却并未削弱它的逼真。运用一些"超"现实的笔触，使小说的虚构成分若虚若实，虚实难分，自然会促使读者去热切地寻觅虚构的源头（即社会现实）的本质。虚构源于现实，又超越现实。这也许就是我们所说的，文学创作来源于生活，又高于生活。

关于艺术创作与现实之间的关系，主体（作家对现实的诠释，读者对艺术作品的诠释）与客体（客观事物）的关系，涉及的面太广，这里不说。还是说说戈迪默的小说《自然变异》中的虚构与非虚构。

小说的梗概是：南非白人姑娘海丽娜两岁时被母亲遗弃，在她两个姨妈家长大。14岁时因与一有色人种男孩交往被学校开除。17岁时同堂兄沙萨有乱伦行为，被发现，离开了第二个姨妈家，从此走向社会，来到当时南非流亡革命者的云集地、坦桑尼亚首都达累斯萨拉姆。后来同南非国民大会的领导人之一、流亡加纳的惠拉结婚。惠拉在利比亚首都卢萨卡被南非统治者派遣的特务暗杀。海丽娜在为南非黑人解放事业的斗争中经历了巨大的"变革"。她同非洲某国总统结婚。总统在政变中被推翻，流亡国外。海丽娜协助丈夫罗埃尔重新夺得政权，他再次成为总统。小说收尾时，南非的白人政权崩溃，黑人新政权建立。在南非新共和国的开国大典中，海丽娜作为总统夫人站在非洲统一组织主席罗埃尔总统身旁。小说的最后一章这样描述：

> 这一年，总统是非洲统一组织的主席……
>
> 罗埃尔总统这年一项首要的公务是出席这个前南非的新非洲国家的开国大典。这件大事在他的总统任期内发生是再恰当不过了……
>
> 一连好几个小时，强劲的东南风使会场上的歌声和欢呼声在山与海之间回荡。穿着金色、绿色和黑色的军乐队开路，随后是军队护卫下的车队。车上坐着南非共和国第一任黑人总统、总理，他的夫人和内阁成员——就是这些人，多少年来他们的面孔不能在报上出现，他们的讲话被禁，他们被关进监狱或被迫流亡国外。人群发出的声浪此时汇成阵阵巨大的轰鸣声，狂喜的尖声长啸，向群山扑去，向苍鹰翱翔的天际冲去。崇山峻岭也会像一块宽阔的褐色

玻璃，一下子被一曲巨人从未唱过的音符震得粉碎。主席台铺着象征解放的色彩的天鹅绒。当显要和外国客人在主席台就坐时，乐队奏乐。可是乐队的乐声被人声淹没。不管是什么样的号和笛，任何乐器也无法同场上50万群众发自肺腑的巨大共振声相比。那些西式乐鼓在非洲鼓强大的声浪冲击下黯然失色。

……非洲统一组织主席和他的夫人坐在贵宾席上。她是白人，可今天她穿了一身非洲服饰：手织的条纹罩袍，绑得高高的头巾，那是总统所在国妇女的民族服饰……

（《自然变异》，391—394 页）

1987 年《自然变异》出版时，这虚构的结局也许会使有些人觉得那是作者想入非非的一个纯粹想像的未来空间和世界，一种乌托邦式的子虚乌有。但是没过几年，这种虚构正被现实突破，使读者感到这是超前现实。80 年代末和 90 年代初，曼德拉和一大批黑人政治犯出狱。正如小说所说，他们已经坐在南非开国大典的主席台上，成为这一新共和国的显要。世人不会不注意到这样一个有趣且具有反讽意味的事实——1992 年 7 月 26 日第 25 届奥运会在巴塞罗那开幕。坐在贵宾席上的有古巴总统、阿根延总统、法国总统、西班牙的国王和总理……还有曼德拉（不是南非现总统德克勒克）。当多年因实行种族隔离政策而被禁止参加奥运会的由黑人和白人联合组成的运动员步经主席台时，在主席台贵宾席上向他们招手致意的是被囚禁二十余年 1990 年刚出狱的南非黑人领袖曼德拉。90 年代世界政治风云变幻如此令人目不暇接，似

乎不必怀疑《自然变异》的虚构结局（南非新共和国的开国大典）会在不久的未来成为现实，可见，戈迪默的虚构具有明显的客观实在性。她没有像不少西方后现代主义小说家那样把虚构创造演化成一种游戏，用“超现实”来掩盖丑恶、荒诞的现实。

《自然变异》更多的是年表式的历史叙述（50 至 80 年代）——焚烧通行证、对抗运动、亚历山德拉市黑人抵制坐种族隔离的公共汽车、沙普维尔大屠杀、泛非会议、1961 年全国性的黑人大罢工、纳尔逊·曼德拉领导的黑人地下斗争、1967 年在津巴布韦点燃的武装斗争、70 年代黑人大觉醒时代的来临……真实的人物、地点和时间，真实的历史事件。

这种虚实相契的手法让读者由熟悉的现实世界进人陌生的虚构世界，在虚实之间游移，以达到某种美感享受。源于俄国的形式主义者也许会说，戈迪默这种把读者从熟悉引人陌生的手法意在创造“陌生化”的艺术效果。

1960 年以来，西方小说，尤其是美国小说中较为严肃的佳作均不约而同地对“现实”这个观念产生了质疑，从而引来了所谓“虚构派”作品。美国小说家约翰·巴思认为，鉴于小说的技穷和小说通过文字“再现”现实的困难，必须采取谐拟的手法，对作者进行非神化。当代英国小说家约翰·福尔斯曾说：“严肃的现代小说只有一种题材，那就是写关于创作严肃的现代小说的困难……小说只是虚构，而且也只能是虚构……其结果自然是，写如何进行小说创作比写小说更为重要。”（《尾数》，118—119）。他所写的《法国中尉的女人》正是他的这一观点的实践：用谐拟的手法，用 19 世纪的维多利亚时代小说家的语言和风格写一桩发生在 19 世纪的故事，并揭穿作家是“上帝”的神话，明确地在小说中唐突地宣布，他

通篇所写无非是"谎言"而已,小说中的人物也是他随意摆弄的木偶。50 年代末 60 年代初美国虚构主义派小说家,要么用一连串的荒谬事件描写历史与存在最根本的荒谬(如巴思、海勒和品钦等),要么着意刻画人物内在的精神紊乱。

戈迪默与他们不同,也不可能像他们那样写小说。她的文学创作是她向种族主义者开展斗争的武器。她在进行虚构的创作时能维持想像与真实的平衡,虚构中贯穿事实,用真实的历史逻辑性地演绎出合乎情理的虚构。战斗的文学不能把小说写成一部使读者难以破译的密码,更不能让它成为一种文字游戏。她让读者分享她对虚构与现实对立关系的领悟。文学的意义不像报章杂志或演说那样透明。戈迪默的《生活在政权交替期》的主旨和意义都明白。《自然变异》是虚构的小说,但是从它的内缘关系(作品的文字、意象、结构、主题等)和外延关系(历史、文化、传记等)看,它又表现出极大的非虚构性。它记录了南非三十多年的历史、现实,预报了南非的未来。小说中的"现实"(南非黑人共和国成立)虽属虚构,却是未来的现实。因为这是南非和世界社会发展的必然。当代美国著名文学理论家弗兰克·伦特里恰在他的名著《新批评的主义后》(1980)中说:"……自我意识的行为,是先假定人的智能使得他得以就真正的现实本身来演绎出判断;现实本身是绝对的认知保证……若没有现实本身来容纳判断,自我意识就无从欣赏虚构与现实的对立。"(《新批评的主义后》,59)

从小说的内容看,书中不少人物和事件是作者自传式的社会经历。小说中叙述的那个在波林和乔的家中躲避的非洲国民大会的领导人明显的是 50 年代黑人解放运动领导人卢苏利的化身。卢苏利在 50 年代因"叛国罪审判"时曾在戈迪

默家中躲藏，在她的传记论文中也多次提到。小说中描写的女主人公海丽娜与法国大使偕夫人的西非某国之行显然取材于戈迪默本人阿比让之行。她在《天哪，可真是变了》一文中描述了这次有趣的旅行。其他诸如海丽娜撞车后象群盯着她看等小插曲也都源于作者的亲身经历。

海丽娜是戈迪默塑造的人物，在她身上能看得到作者戈迪默的影子。在《自然变异》中读者看到是真实的时间、地点和事件移植于一个虚构的小说。即便是小说的主题也不例外。小说中209页海丽娜在加纳首都阿克拉坐出租车，看到出租汽车的挡泥板上写着“变了”两个字。这也是作者加纳之行所见，内心曾经受到不小的震动。而“变了”正是《自然变异》的中心主题。

所以，就小说的内容而言，虚构与非虚构的界限是模糊的，不确定的，或难以界定的。

再拿虚构的小说《自然变异》和非虚构的演说《生活在政权交替期》来作比较。两篇东西只是用不同的形式和手法表达同一个主题思想——南非正在经历的巨变和即将来临的南非未来。在演说词中，戈迪默说了两句重要的话：“在这个政权交替期，我必须把自己作为我已经仔细观察过的样品交给你们。”“我在这里所说的一切并不如我写的小说那样真实。”在《自然变异》的14页，戈迪默通过海丽娜之口说：“……眼睛所看到的变化也就是眼睛所经历的焦点的变化。形象自己所观察到的才是最真实的。”在小说接近收尾时海丽娜意外地在旅馆同29年前遗弃她的生母鲁斯见面了。母女谈起过去，但是“她已经历过的一切使她在南非的那段生活不复存在”。(344)在《生活在政权交替期》中戈迪默指出：“一个白人中产阶级的价值观、道德观同现实相抵触的南非对我来说

早已成为不真实的东西。"

虚构的小说或非虚构的演说词都在反复表述海丽娜和戈迪默自我审度和转变这一主题。戈迪默在小说内页引用《牛津英语辞典》的释义对 A Sport of Nature 作了表层题解。深层题解是不言而喻的——生活在南非的白人如果想继续留在南非,在黑人新政权下生活,就必须经历一次变革。海丽娜的变革是彻底的。站在黑人一边的白人要完全摆脱白人自我意识中心并非易事。他们中有的或出于正义感或出于同情,因此有时难免流露出一种救世主的情感。海丽娜的变革已经达到了与黑人同呼吸共命运的境界。作者对她同南非泛非主义者大会领导人之一、黑人惠拉的爱情有精彩的描绘。她第一次见到惠拉是他从海水中冒出来。作者是这样描写的:

> ……对已经习惯了水面闪烁光芒的眼睛来说,惠拉的黝黑肤色使人为之一怔。他的头像一块落入水中的陨石,在柔和的光辉中显出十足的坚硬,或者像一个顶部被水磨得很光滑、从海底捞出来的完整无缺的古董……即便是他的头发,黑人那样的头发,也没有被海水弄乱,像海鸟的羽毛,像排列整齐的鱼鳞,仍然那样漂亮地伏在他头上。(164)

戈迪默用海丽娜同惠拉的婚姻、她对他近似疯狂的性爱和崇敬来突出黑人与白人的融合和海丽娜人本体的改变。当惠拉被刺身死后,海丽娜自言自语道:"没有他,我是什么人?如果失去了他,我就什么也不是,我过去又是什么人?爱情逝去了,一个有彩虹肤色的孩子的非洲家庭完结了,可以天真无邪地自夸是一对出色的夫妻的日子一去不复返了。"(250)这

似乎是在说：海丽娜（白人女子）与惠拉（黑人男子）结合后获得了一个新的人本体，而一旦她失去了他，她就对自己的人本体产生了怀疑。书中写道："他们不懂得，虽然她没有被子弹击中，这个小巧的女子也已经被埋葬了。"（252）

书中还有些浓厚宗教象征性的小插曲容易被读者忽略。一是惠拉在刮胡子，海丽娜在浴缸里洗澡，两人在热烈地谈南非、谈政治：

> 他刮胡子，她在浴缸，把海棉中的水慢慢地挤在她的肚脐上。她的肚子越来越大了，胎儿的成长日益明显。这次她没有问惠拉，依他看孩子生出来会是什么肤色。他们的孩子，众多的孩子，会有彩虹色的肤色。（241）

另一个插曲是她同第二任丈夫（非洲某国将军、总统）结婚时是33岁。这正是耶稣遇难和复活的年岁。考虑到戈迪默曾经在修道院学校受过教育，宗教在她心上所留下的烙印，这些情节带有明显的象征意义。海丽娜是在浴缸里接受某种洗礼吗？腹中的胎儿是否象征即将诞生的南非新政权？彩虹色的孩子无疑是对未来的美好的黑人新政权的憧憬。惠拉之死给海丽娜带来了心死。她与黑人将军的爱和结合是否象征着她的复活？而小说的结局是否意味着她进入了南非黑人梦寐以求的人间天堂——一个新南非？

戈迪默在《自然变异》中构筑的乌托邦（黑人南非新共和国）与柏拉图在《理想国》中设计的乌托邦式的理想国和托马斯·摩尔的《乌托邦》不同。两千多年前虚构的"理想国"和473年前虚构的"乌托邦"至今仍是空想的代名词。然而，戈

迪默在《自然变异》中构思的这个"乌托邦"却像一个准确无误的天气预报——明日约翰内斯堡的政治气候。这是根据世界与南非政治风云发展趋向所作的逻辑性的推断。因此同柏拉图和摩尔的虚构相比,它也可以说是非虚构。1990 年曼德拉和其他黑人政治领袖出狱说明这一"预报"正在一步步成为现实。

海丽娜在多大程度上是戈迪默的化身?《自然变异》有多少自传成分?从身世、社会经历、政治立场、种族观、心理状态、文化历史背景、思想道德和个人生活经历看,作者与海丽娜颇多相似之处。这部虚构的小说很像虚构的纪实文。但是,究竟如何诠释"我在这里所说的一切并不如我写的小说那样真实"这句话呢?难道是因为她的小说中有真实的历史真实吗?我想,这句话的意思也许是:她在进行虚构创作时,能使想像与现实保持平衡,使她的艺术世界高于现实世界,比现实世界更真实,比现实的世界更具有让想像奔驰的空间。本来,在文学创作中,虚构与非虚构也常常只是相距一步之遥。熟悉文学史的人都知道,在北欧文学,尤其是冰岛 9 世纪开始的口头传奇故事中(12 世纪成为书面文学),历史的真实与艺术的真实是难以区分的。而在英国 16 世纪晚期和 17 世纪初期,"小说"一词既指真实的事件也指虚构的事件。当时的新闻报道与小说远不如今天这样泾渭分明,因为两者均有事实和虚构。

三十三 拉什迪和《子夜出生的孩子》

在世界文学史上，能用一部小说引发一场国际风波，并为世界传媒长期、广泛报道的作家是少见的。塞尔曼·拉什迪是其中的一个。他很可能成为未来世界文学史中被载入史册的人物。并不是因为他写的《子夜出生的孩子》(1981)和《撒旦诗篇》(1988)将加入世界经典性名著的行列(这只能由后人去评定)，而是因为《撒旦诗篇》所产生的影响以及它所掀起的"拉什迪风波"是史无前例的。

《子夜出生的孩子》(以下简称《子》)已经确立了拉什迪在世界文坛的显赫地位。此书1981年获布克奖。1993年，布克奖评委会为了纪念布克奖设立25周年，颁发了"特别布克奖"，并把此奖授予《子》。在《撒旦诗篇》问世前，拉什迪早已成为世界文坛的大师级人物。《撒旦诗篇》使拉什迪名扬天下，成为家喻户晓的人物。

说起这位英籍印度作家及其作品，使我们想起许多用英语写作的印度作家和写印度的英国作家。自20世纪30年代起，一批用英语写作的印度作家在英语文坛崭露头角，其中出众的有R·K·纳拉扬、拉加·劳、M·R·阿兰德等。

拉什迪是后起之秀。他 1947 年出生于印度孟买，14 岁去英国求学，21 岁获得英国的硕士学位。1968 年迁居巴基斯坦，翌年回英国后加入英国国籍，同年与一英国女子结婚。他的祖父是乌尔都语诗人，父亲是穆斯林商人。

这一背景使拉什迪拥有一份多样化的文化财产——印度文化、穆斯林文化、基督教文化。印度这个古老的东方大国为拉什迪的创作提供了可以借鉴的神话、传说和寓言。他广采博纳印度本土口头文学的叙述技巧、《1001 夜》的多头叙述手法，以及卡夫卡、格拉斯、马尔克斯等大师的表现手法。他说格拉斯“打开了我的心灵之门”。

《撒旦诗篇》出版后在许多国家被禁、被抄，被烧者也不计其数。伊斯兰教教徒认为该书亵渎阿拉伯先知、伊斯兰教创始人穆罕默德和《古兰经》。1989 年 2 月 14 日，伊朗什叶派宗教领袖霍梅尼宣判该书作者和出版商死刑。他宣布，外国人杀死上述人物者可得赏金 100 万美元，伊朗人可得 300 万美元。西方舆论哗然。欧共体 12 国立即作出强烈反应，从伊朗召回外交使节。英国警方则出动大量警力，对拉什迪等进行 24 小时昼夜保护。直到 2000 年拉什迪移居美国，英国警方才松了一口气。他们宣称，在这十年间，他们为保护拉什迪的生命安全，耗资高达两千万英镑以上。

这一风波让世人和文学界看到了一个人们往往容易忽略的事实——小说的力量。

当西方一些文人发出“小说衰弱”，“小说死了”时，人们终于又重新发现了小说潜在的威力。一部小说震撼了全球。

其实，从文学价值看，《撒旦诗篇》不如《子》。《子》是拉什迪的所有作品中最出色的。在这场风波后再读《子》，自然会有许多新体会。

1947年8月15日零时至1时，1小时内，1001个婴儿在印度独立之夜诞生。“1001”立刻使人想起《1001夜》(《天方夜谭》)。《1001夜》中，故事的叙述者是苏丹新娘谢赫拉莎德。为了“一夜夫妻”后的天明时免于一死，她在故事的关键时刻打住，让苏丹“欲知后事如何，且听下回分解”。于是，她夜复一夜地讲下去，一共讲了1001夜。凭借她的叙述才能，这位新娘硬是把“一夜夫妻”变成了一辈子夫妻。

1001个故事改变了叙述者谢赫拉莎德的命运。

《子》中与印度同时诞生的1001个孩子将改变独立后印度的命运。

这1001个孩子每个人都是一个叙述者，每个孩子都是一个故事。作者在《子》中塑造了众多的人物形象，讲述了许多《天方夜谭》式的故事，并通过不同的人物，不同的叙述者，表达各种不同的观点。不同背景的叙述者和复杂的叙事技巧展示广泛、深刻的历史和社会内容。

这是一部历史事实和神话故事，纪实与虚构并存的故事。故事的叙述者说：

> 现实可以有隐喻性内容。这并不会使现实减少真实性。1001个孩子降生于世，过去从来没有发生过这样的事情，即1001个孩子在同一时刻呱呱坠地。于是，也就有了1001种无路可走的结局。子夜出生的孩子可以代表许多事情。

一段颇有哲理的话，道明了虚与实、正与负的辩证关系。这1001个在印度独立之夜出生的孩子是新诞生的印度共和国的新公民，肩负着改变印度面貌、重建印度的重任。因此一

个个都是非凡的人物，个个都有特异功能。

如果这1001个孩子能团结一致，把1001种特异功能用于国家的建设，造福祖国，印度在独立后将能得到飞速发展。不幸的是，由于这1001个孩子来自不同的民族、宗教、种姓和阶级，他们似乎生来就要在相互间展开无情的、不休止的斗争。书中两个主要人物沙里姆和希瓦之间的斗争是印度不同民族、宗教、种族和阶级的群体的斗争的缩影。沙里姆是印度教徒和基督教徒的私生子，却又生活在一个穆斯林家庭。他是三种不同宗教信仰、三种文化的混合体。他代表三种社会势力、三种宗教、三种文化的融合和冲突。

小说就像印度这个既古老又崭新的国家一样富有传奇和神秘色彩：1947年8月15日，当钟塔上大钟的时针和分针双手合十，打响了零时的钟声时，印度独立后的首任总理尼赫鲁通过电台向全国宣布：一个独立的新印度诞生了。就在这具有重大历史意义的时刻，一对婴儿也呱呱坠地。从此，独立后的印度就同新生的婴儿的命运紧紧地拴在一起。

富有戏剧性的是：接生护士在一时革命激情的冲动下有意调换了在同一产房出生的两个婴儿的姓名标签，从而改变了两个婴儿的命运。一个富有的穆斯林家庭的男婴进入了穷苦百姓家，而一个沦落街头以卖唱为生的印度教歌女同一个信奉基督教的英国移民苟合的私生子却被抱进了富人家。这一阴差阳错完全搅浑了这一对孩子的出身、血缘和教属。原来要过苦日子的私生子沙里姆成了富家的宠儿。总理尼赫鲁给他发来了贺信，信中写道："亲爱的婴儿沙里姆，我向你致以迟到的祝贺，祝贺你生逢此时……我们将密切注视着你的生活。在一定意义上，你的生活将反映我们这个国家的生活。"

贺信的内容是虚构的，作者的意图却是明显的。沙里姆的一生是印度独立后的一个缩影。一个印度教徒同一个基督教徒的私生子又进入一个穆斯林家庭。何等的巧事！于是，在沙里姆的身上同时聚集着三种迥然不同的宗教、文化和信仰。这是相互争雄的三股力量。沙里姆成了一个矛盾的综合体，预示着他充满矛盾和冲突的一生。

与沙里姆同时出生的是希瓦。他的童年是不幸的，生长在一个穷苦人家，在充满暴力和斗殴的孟买街头长大，成了一个犯罪的歹徒。可是在孟加拉的战斗中他又一举成为赫赫有名的英雄。命运似乎从一开始就安排了他同沙里姆势不两立的战斗。沙里姆在获悉自己的真正出生后，总是怀着一种恐惧的心情等待着有朝一日希瓦的报复。

1947 年 8 月 15 日零时出生的虽只有沙里姆和希瓦两人，但是零时至 1 时出生的共有 1001 人。由于当时印度婴儿死亡率高，幸存者仅有 581 人。令人惊叹不已的是这 581 人个个都是奇才，个个都有特异功能。例如沙里姆，先是能用听觉洞察周围的人的心理活动。在动完一次手术从而丧失了这一特异功能后，他又发现自己有超乎常人的嗅觉。一个在克那拉出生的孩子能穿过任何表面光滑的实体。另一个在克什米尔出生的蓝眼睛男孩能在水中随意改变自己的性别……

当然，小说的精华并不在于这些子夜出生的孩子的奇才和特异功能，并不在于它那浓郁的东方神秘主义色彩。这是一部寓意深厚的小说，似乎每一表面现象的身后都隐藏着某种寓意，而作者对政治、社会、文化、宗教等问题的答案又贮存在一套独特的象征与神话系统里，让人觉得虚虚实实、真真假假。许多细节是虚构的，大事件却有历史的真实性。

小说从 1915 年沙里姆祖父母和父母这两代人讲到 1947

年沙里姆的出生,然后是他出生后的30年。印度独立前的32年是印度在英帝国主义的统治下局势动荡、酝酿着革命的年代——"圣雄"甘地的非暴力抗英运动席卷全国、1919年阿姆里沙的大屠杀、印度教徒和穆斯林教徒无休止的冲突、印巴分裂前的紧张态势……1947年翻开了印度历史的新篇章。这些在印度宣布独立时出生的孩子个个是天才,个个具有特异功能是为了说明"天将降大任于斯人",建设一个繁荣富强、现代化的新印度的重任已经历史地落在这批孩子的身上。

1947年印度独立后的30年(至1977年)又是如何呢?1947年,在英国帝国主义的策划和操纵下,印度分裂为印巴两国;第一个雄心勃勃的五年计划振奋人心;30年中印度在经济、文化、科学技术等各方面取得了长足的进步。但是国内局势总难安宁。在古老的印度次大陆诞生的新印度在这出生后的30个春秋中应付着数不尽的挑战。小说写到1977年印度总理英迪拉·甘地宣布结束紧急管制准备全国大选时结束。

这是一部历经三代,时跨62载的家史,也是一部叙述者兼主人公沙里姆30年的传记,又是一部印度独立前后的近代史。它没有《战争与和平》那样的磅礴气势,却具有可与它媲美的深邃内涵。高尔斯华绥的《福赛特世家》和E·M·P·福斯特的《霍华兹别墅》也是通过家庭反映时代和社会。《子》却比它们具有更广阔的政治和社会视野,更直接的历史探索。在作者看来,个人的历史、家史只有置于一个民族、一个国家、整个世界的背景下方能显露其存在的价值。作者探索的是什么?作者似乎是在探索印度独立的前因后果。英国殖民统治给印度带来了体现资本主义和基督教义的思想、文化、道德价值观念,从而形成了固有的古老文化传统同外来思想与价值观之间的冲突和相互渗透。独立后的印度像一个婴儿,崭新

的机体同时蕴育着鲜明的父母遗传基因。这个新生的孩子正在编写什么样的历史新篇章呢？小说试图回答这个问题。哪个国家没有挫折和失败、矛盾和冲突？但是这是一个充溢着生机和智慧的国家，它的民族文化是不朽的。

小说的写作技巧和文体独特、精湛。作者既摄取老一辈印度作家的创作手法，也借鉴西方小说家的叙述技巧，并在此基础上形成自己独特的风格。这部作品兼有阿兰德的激荡和流畅、纳拉扬敏锐的心理描写，以及C·V·德沙尼在语言应用上的离奇和独创。它的寓意强，隐喻多，而叙述技巧又使人想起当今西方大学文学教授经常提到的一部经典性著作——英国18世纪小说家劳伦斯·斯特恩所写的《尚迪传》。

拉什迪的才华表现在他能用多样的文体来描述颇为庞杂的题材内容——印度教、伊斯兰教、基督教的共处和冲突，古老的东方神秘主义伴随着当代的物质文明，虚构的个人与家庭琐事和经历像一叶扁舟在真实的历史重大事件所掀起的波涛中流动起伏。政治、经济、军事、文化、宗教、种族，神话与现实通通体现在这四百多页密密麻麻的字里行间。要驾御这广阔且深厚的题材内容需要作者有文体和语言的功力。政治家、将军、商人、乞丐、电影明星、魔术师、耍蛇人、杂技演员、流行歌手……这又是怎么庞大的人物群像。要描写、刻画他们就得有不同语域的语言和文体。政治家严谨的说词、将军的俚语、工人的不规范的通俗语，凡此种种都妥贴得体，各具一格。

小说像《尚迪传》一样，在时空上有频繁的跳跃。第一部第一章“有孔的被单”（开卷的第一段就奇特得迷人）前三段简略地概述了沙里姆从1947年在孟买出生到他的而立之年。笔锋随即一转，跳到了1915年在克什米尔的祖父。可是这里

没有现代主义的抽象和晦涩。时空的跳跃、意识流的技巧、比比皆是的象征性意象和寓意只是给现实主义的手法增添了风采。小说有实验性的技巧,但却不是实验性的作品。

读着这部小说,你的眼前会浮现印度神话中大神大梵天的妻子婆罗室伐底,掌管文艺和智慧的女神的雕像——她那四只手一手持象征虔诚的念珠,一手拿象征智慧的经书,另外的两手则抚琴弄弦奏出播种艺术的乐声。她有时又手持莲花乘着天鹅或孔雀飞翔在云端。《子》的风采多姿不正像婆罗室伐底女神吗?

三十四 V·S·奈保尔的《比斯瓦斯先生的屋子》

1950年，一个英俊的青年从特立尼达来到英国牛津大学，以优异成绩毕业。毕业后走上了文学创作的道路。在英国广播公司任编辑，在《新政治家》杂志任评论这段经历为他用英语写作打下了坚实的文字功底。他是文坛的幸运儿，不像许多著名的作家，在几经磨难后，才得以出版他们的作品，在文坛建立声誉。V·S·奈保尔的第一部小说《神秘的按摩师》(1957)获约翰·卢埃林·里斯奖。第三部小说《米格尔街》(1959)获萨默塞特·毛姆奖。接着，霍桑登奖、W·H·史密斯奖、布克奖像雪片似地洒落在这个青年作家头上。1993年，英国把首届戴维·柯恩不列颠文学奖授予奈保尔。1994年，塔尔萨大学把他的书信、手稿以及关于他的档案材料同乔伊斯的档案材料并列。

奈保尔是当今最杰出的英语作家之一。

奈保尔同拉什迪一样，都是印裔英国作家。不同的是前者生于特立尼达和多巴哥一个印度家庭，而后者出生在印度本土孟买。奈保尔的大部分作品都以特立尼达和多巴哥、印度、非洲第三世界国家的社会生活为背景。《比斯瓦斯先生

的屋子》(1961)(以下简称《屋子》)写特立尼达,《河湾》(1979)写东非,三部曲《黑暗地区:印度经历》(1964)、《印度:受伤的文明》(1977)、《印度:百万人大暴动》(1990)写印度。他长期定居英国,但是,以英国为背景的长篇小说他只写了一部:《斯通先生和骑士伙伴》(1963)。

他写的前四部小说(《神秘的按摩师》、《埃尔韦拉的选举权》,《米右尔街》和《比斯瓦斯先生的屋子》)都写特立尼达,其中以第四部作品《比斯瓦斯先生的屋子》最为出色,到1983年,此书重印多达12次。一部差不多600页的小说在当今长篇小说趋短的时代,居然能如此一版再版,且名声日上,足见其魅力之不凡。

魅力在哪里?

魅力不在扑朔迷离的故事情节,不在扣人心弦的悬念,不在它的戏剧性或一般小说中常见的爱情题材。小说写的只是一个普通人平凡的一生,奋斗的一生。主人公比斯瓦斯是以奈保尔父亲为模特儿塑造的一个人物。在这个平凡的人物奋斗的一生中,你看不到什么英雄的业绩,也听不到任何豪言壮语。一切都平淡无奇。小说的魅力也正在于它的真实和质朴。像清泉一杯,没有浓烈的味道,喝下去却沁人心脾。

对题材的区域性比较狭小的英国小说来说,描写异国人民生活的《屋子》无疑给人们一种新鲜感。但是,要是用一种猎奇的心理,想在小说里领略一番充溢着浪漫主义色彩的异国风光和情调,你会失望。《屋子》里没有劳伦斯·德雷尔在《亚历山大四重奏》中描写的那种阿拉伯风情画。

的确,这部内容和情节颇为平淡无奇的小说在1961年问世后并没有立即引起评论界多大的注目。然而,随着时间的推移,人们终于发现了它的艺术价值。它有一种一切艺术作

品中最珍贵的美——真实，质朴。我们常常可以看到，有的文学作品把原本朴素平凡的生活雕琢、修饰得失去了它的本来面目，从而丧失它的真实美。你读《屋子》，会被小说的真实和质朴所感动。你会强烈地感受到作者是在用现实主义的白描手法写真实的生活，真实的感情。请看小说的第一页：

> 比斯瓦斯先生46岁，有四个孩子，他穷。他的妻子莎玛也穷。因为在锡金街上买下了那栋房屋，他四年来一直欠债3000元。债务年利八分，每月付29元，地租每月十元。两个孩子在上大学。比斯瓦斯先生原来可以靠两个大孩子谋生给家里增添收入。但是，他们却在国外靠奖学金上学。
>
> ……
>
> “土豆，”他妻子说，“我们可以卖土豆。这儿价格是八分钱一磅。如果我们花五分钱买进，七分钱卖出……”

小说就是这样开始的。明朗、清澈、朴素，没有半点雕琢，连一个修饰性的形容词也看不到。文字和内容是那样的平淡无奇，而其内涵又是那样地发人深省。读完第一段，我们就知道比斯瓦斯先生在逝世前的十周被报馆解雇，而当时他又病魔缠身。第二段这短短的几行概括了他奋斗了46年的结果和处境。没有哀伤的词汇，字里行间饱含的哀伤之情却足以感染读者。通篇小说作者就是用这种质朴的语言，沿着追求真善美的轨迹，探索人生。

小说写的是主人公比斯瓦斯奋斗的一生。所谓奋斗，也不是说他有多大的宏愿和追求。无非是想当一名新闻记者，

在报刊上登些自己写的文章，自己有一栋屋子，前者是为了取得一个受人尊敬的身份，后者是为了摆脱妻室一方、塔尔西家族那群讨厌的亲戚对他的奴役和骚扰，能自由自在地生活在自己的小天地里。有一栋屋子对比斯瓦斯说来是重要的。因为它象征着事业上的成功、经济上的宽裕、个性的解放与独立、精神上的胜利。

为了实现他一生中的这个梦，他忍受着欺凌、羞辱、欺骗、挫折、甚至殴打。他在命乖时蹇的逆境中披荆斩棘。在他的身上我们看到一种精神，一种劳苦人求生存求发展的顽强精神。不管命运如何捉弄他，不管生活的狂风巨浪如何冲击他，试图吞噬他，他一步一步地踏着坚实的步伐，向着既定的目标前进。他生来命苦。父亲是从印度移民来的穷苦甘蔗工，自己出生时一只手上长着六个指头。这被认为是不祥之兆，一出生就遭人议论，歧视。

是啊，比斯瓦斯在奋斗了几十年后终于实现了他的梦——有了一栋屋子。哪里想到，房子到手，生命到头。梦寐以求的房子最后成了他病死的场所。等他的儿子阿兰德从英国留学归来，已是人去楼空。奋斗的一生留下了什么？留下的是3000元的债务、穷困依旧的寡妇和四个尚未就业的孩子。他的一生是让人哀伤的。劳累了短暂的一生，他尝到了多少人间的欢乐和幸福？在苦难中生，在苦难中死，一栋东倒西歪的破房子又有啥用？

比斯瓦斯的死象征着在资本主义工业化的冲击下，在前殖民地一个旧的时代，一个封建式的家族的衰落。那栋破旧的房子代表了这个衰落的时代和家族。在小说结尾时，我们看到比斯瓦斯生前的亲友们来到这所房子致哀，破旧的楼梯颤抖着，像是支持不住了。但是“房子还没有倒坍”。是的，

是“还没有倒坍”，可是它正在迅速地走向倒坍。

读奈保尔的小说会使我们想起狄更斯的手法。但是奈保尔没有狄更斯的小说中常见的那种多愁善感和展开故事情节时突然插进来的一通议论，以致让人感到作者在说教的缺憾。平静、徐缓的笔调，明快、清澈的语言和朴实的现实主义风格，是奈保尔的作品的特点。没有如雷似电的节奏，有的是轻描淡写的旋律。《屋子》是一部生活历史自身形成的史诗，是一幅前殖民地的民情风俗画。用一种不经意的笔触画出了一幅最可信的画，它的艺术魅力也正于此。

[General Information]
□□=□□□□□□□□□□□□□0105
□□=
□□=439
SS□=11415195
□□□□=